sensxperiment 2006

MASE

IMuestra de arte sonoro español

4 de octubre a 5 de noviembre

Lucena-Córdoba



MASE

I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSXPERIMENT 06

Impresión **Multigraficas P&A** Diseño **Sisi Campos**

SENSXPERIMENT 06

I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

MASE

senxsperiment **2006**

MASE

I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

Comisario **José Iges**

Weekend Proms

PROGRAMA

Miercoles 4 Octubre
LUCENA

-Circulo Lucentino (Casino). Salón de los espejos:
13:00h Presentación Sensxperiment-MASE 06. Inauguración del punto de Audición e Información, ubicado en Oficina de Turismo:
Audiciones a la carta de las obras audio incluidas en la web mase.es, información de artistas, obras, lugares y calendario de actividades.

Jueves 5 Octubre
CÓRDOBA

-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía:
13:00h Presentación Sensxperiment-MASE 06.
Inauguración del punto de Audición e Información:
Audiciones a la carta de las obras audio incluidas en la web mase.es, información de artistas, obras, lugares y calendario de actividades.

Viernes 6 Octubre
CÓRDOBA

-Fundación Antonio Gala:
20:00h Acto inaugural de exposiciones:
·Fundación Antonio Gala: Isidoro Valcárcel Medina, José Antonio Orts, Lugan, Concha Jerez y José Manuel Berenguer.

·Palacio de Orive: Centro de Creación Experimental (Fac. BB.AA. Cuenca) y Laboratorio de Creaciones Intermedia (Fac. BB.AA.Valencia).

·Museo Regina: Mikel Arce.

·Colegio Oficial de Arquitectos:
-21:30h Inauguración:
ICONOSONORIDADES:
Una Exposición y Conferencia-Recital de Fernando Millán.

Sábado 7 Octubre
CÓRDOBA

-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía:
12:00h Mesa Redonda Arte Sonoro: Expansión en la España del s.XXI. Intervienen: Concha Jerez, José Manuel Berenguer y Lugan. Modera: J. Iges

L-M-X 9-10-11 Octubre
LUCENA-www.radiolucena.com

Radio Lucena 95.7 FM www.radiolucena.com
14:15h a 15:00h durante el Programa Nómadas.
Emisión de obras radiofónicas y de poesía sonora de pequeño formato.

Viernes 13 Octubre
LUCENA

-Sala la Buhardilla:
21:00h Inauguración Exposición Guillermo Lorenzo: "Proyecto que probablemente nunca haré"

Sábado 14 Octubre
CÓRDOBA

-Jardines del Alcazar, Exteriores Mezquita y Caballerizas Reales.
21:30h Intervenciones Guillermo Lorenzo:
·Metabolismo Sonoro: "Fanfarrias de PVC para Córdoba".
·La letra con sangre entra: "Performance-karaoke a tres voces susurrando".

L-M-X-J 16-17-18-19 Octubre
LUCENA-www.radiolucena.com

Radio Lucena 95.7 FM www.radiolucena.com
14:15h a 15:00h durante el Programa Nómadas.
Emisión de obras radiofónicas y de poesía sonora de pequeño formato.

Viernes 20 Octubre
CÓRDOBA

-Colegio Oficial de Arquitectos:
21:00h Exibición:
Bartolomé Ferrando: Videos de performances.
Xavier Sabater: Ciberpoesia Catalana (Colectivo La Papa).

Sábado 21 Octubre
LUCENA

-Circulo Lucentino (Casino). Salón de los espejos:
18:00h Encuentro sobre Poesía Sonora en España:
Intervienen: Fernando Millán, Bartolomé Ferrando y Xavier Sabater. Modera: J. Iges

-Teatro Palacio Erisana:
21:00h Concierto Poesía Sonora:
Fernando Millán, Xabier Sabater y Bartolomé Ferrando.

L-M-X-J 23-24-25-26 Octubre

Radio Lucena 95.7 FM www.radiolucena.com
14:15h a 15:00h durante el Programa Nómadas.
Emisión de obras radiofónicas y de poesía sonora de pequeño formato.

Viernes 27 Octubre
LUCENA

-Ayuntamiento de Lucena (salón de plenos):
21:00h Arte Sonoro en España: Centros públicos de formación y producción.
Intervienen: J. A. Sarmiento (Centro de Creación Experimental, Fac.BB.AA. Cuenca), Miguel Molina (LCI, Fac. BB.AA. Valencia) Mikel Arce (UPV), Xavier Erkizia (AudioLab, Arteleku) y Adolfo Nuñez (LIEM-CDMC).
Modera: J.Iges.

Jueves 2 Noviembre
LUCENA
-Ayuntamiento de Lucena (Salón de Plenos):
21:00h Presentacion Gráfica Catálogo MASE.

Sábado 4 Noviembre
CÓRDOBA

-Palacio de Orive:
21:00h Presentación Grafica Catálogo MASE y clausura Sensxperiment-MASE 06

sensxperiment 2006
MASE
IMuestra de arte sonoro español
4 de octubre a 5 de noviembre
Lucena-Córdoba

ORGANIZA/ORGANIZER

COLABORA/ASOCCIATED SPONSORS

PATROCINA/SPONSOR

CREDITOS / CREDITS

Comisario MASE
José Iges

Dirección y Coordinación Sensxperiment/MASE
Juan Cantizzani

Coordonación sección Artes Plásticas y dirección de imagen Sensxperiment
Jesús Pedraza

Producción, Organización y edición catálogo
Weekend Proms
G-14576557
C/ Palacios, 32
14900 Lucena (Córdoba)
info@sensxperiment.org
www.sensxperiment.org
www.mase.es

Equipo de Producción
Francisco Montes Campaña
Juan Manuel Aranda Marquez
Paco Cabello Muñoz
Juan Bautista Sicilia Berenguer

Diseño y maquetación
Sisi Campos

Diseño de Imagen logotipo MASE
Isidoro Valcarcel Medina

Diseño-Desarrollo DVD y web "www.mase.es"
Pedro Lopez

Fotografia
Dani Gimena
Mikel Arce

Filmaciones Video
Juanma Cañete
Rafael Crespin
Concha Jerez

Técnico de Sonido
Juan Antonio Cuevas (ZERO dBs)

Traducciones
Pablo Abril

Curador
Armando Kühlbach

Colaboradores
Isabel Saavedra
Isabel Carrasquilla
Cisco Espinar
Benjamin Errard
Ibon Caballero
Mariam Caballero

ISBN:978-84-935581-6-1
Copyright © 2007
Deposito Legal: CO-1235-2007

Instituciones, Entidades y Empresas Colaboradoras:
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
Ayuntamiento de Lucena (Cultura y Patrimonio)
Instituto Andaluz de la Juventud
Ayuntamiento de Córdoba (Capitalidad 2016)
Diputación de Córdoba (Delegación de Juventud)
Fundación Autor
Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí
Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba
Universidad de Córdoba (Aula de las Artes)
Turismo de Córdoba
Gobierno de Canarias
Fundación Universitaria de Las Palmas
Gabinete literario de Las Palmas
Editorial Juan de Mairena y de Libros
Museo Regina
Fundación para jóvenes creadores Antonio Gala
Gracia Territoti Sonor
Testing Ground
Sediento
Zero dBs
Radio Lucena FM 95.7
Circulo Lucentino
Barrera Musical
Agua Jazz
Spain-tir
Ford Lucena
Nissan
Toldos Ramón Fuentes
Gimena Foto Digital
Multigráficas Pérez & Agudo

Agradecimientos:
Dpto. Informática Ayuntamiento de Córdoba, Radio Lucena 95.7 fm, Ford Lucena, Gimena Foto Digital y Multigráficas Pérez & Agudo.

ÍNDICE / INDEX

pag.

Beware those who place their eyes in the foreground should they forget their ears.
(Juan Hidalgo)

In the world of creation there is nothing eternal, which remains immutable. Since the pioneers of the 20th century avant-gardes began to remove the limits between disciplines and the exclusive art world started to be "contaminated" by other discourses and manifestations that until then had seemed foreign to it, it is no longer possible to hold the thesis that contemporary art is a purely visual territory.

Aware of the power of images in our present-day world, a great number of artists have been encouraging, since the beginning of the 20th century, the interferences of the visual with other artistic realms such as dance, sound or literary creation.

It is within this expansion of the artistic towards other territories where the celebration of this 1st Spanish Sound Art Show, which organized by the International Encounter of Experimental Creation Sensxperiment has provided the first opportunity within Spanish territory to undertake a critical and historical reading of the contributions that artists from our country have made towards the discipline of sound art, should be framed.

Designed as a series of exhibitions, performances, lectures and involving the creation of an relevant database that will continue to be developed after the event, the 1st Spanish Sound Art Show is situated within a policy for the support and diffusion of contemporary creation that is one of our current priorities at the Cultural Department of the Andalusian Council.

In the case of Córdoba's Cultural Department this support becomes even more evident and necessary, for ahead of us lies the creation of the forthcoming Espacio de Creación Contemporánea [Contemporary Creation Space], in which the presence of sound art in the form of workshops, sound laboratories, events, and exhibitions shall be manifest in a new, more horizontal and interdisciplinary approach to art and creation, by which art shall become a dialogue and questioning of the present, a space of intervention within society and, above all, a realm for the nourishment of the mind and personal growth.

We have to begin by opening our eyes, but let us not forget to prick up our ears. In the world of art everything is changing and along with it we shall continue to advance.

Mercedes Mudarra Barrero
Provincial Cultural Delegate
Andalusian Council.

No olviden las orejas quienes tengan los ojos en primer plano (Juan Hidalgo)

En el mundo de la creación no hay nada que sea eterno y permanezca inmutable. Desde que los pioneros de las vanguardias del siglo XX comenzaron a borrar los límites entre las disciplinas y el exclusivo mundo del arte comenzó a "contaminarse" de otros discursos y manifestaciones que hasta ese momento parecían estar fuera de él, ya no podemos mantener la tesis de que el arte contemporáneo sea un territorio puramente visual.

Conociendo el poder de las imágenes en nuestro mundo actual, han sido muchos los artistas que desde comienzos del siglo XX han estado provocando las interferencias de lo visual con otros territorios artísticos como la danza, el sonido o la creación literaria.

En esta expansión de lo artístico hacia otros territorios es donde debemos enmarcar la celebración de esta I muestra de arte sonoro español, que organizada por el Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment, se convierte en la primera oportunidad en el territorio nacional de abordar una lectura crítica e histórica de las aportaciones que los artistas de nuestro país han realizado al fenómeno del arte sonoro.

Planteada a través de una serie de exposiciones, performances, conferencias y con la realización de una importante base de archivos sonoros que continuará aumentando después de este evento, la I muestra de arte sonoro español se encuadra dentro de una política de apoyo y difusión de la creación contemporánea que desde la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía está siendo uno de nuestros mayores objetivos.

Desde la Delegación de Cultura de Córdoba, este apoyo se hace aún más claro y necesario, pues en el horizonte tenemos la creación del futuro Espacio de Creación Contemporánea y en él la presencia del arte sonoro a través de talleres, laboratorios de sonido, jornadas y exposiciones será patente en una nueva visión del arte y la creación más horizontal e interdisciplinar, donde el arte se convierta en un diálogo y crítica del presente, un espacio de intervención en la sociedad y sobre todo un territorio de enriquecimiento mental y personal.

Primero hay que abrir los ojos, pero no olvidarnos de mantener el oído alerta. En el mundo del arte todo está cambiando y con él, nosotros seguiremos avanzando.

Mercedes Mudarra Barrero
Delegada Provincial de Cultura
Junta de Andalucía

Ayuntamiento de Lucena
CULTURA Y PATRIMONIO

Among the proposals fostered by the Culture and Heritage Borough Delegation of Lucena Town Council the diffusion of diverse cultural manifestations and the promotion of young artists stand out.

Consequently, when in 1999 the association Weekend Proms presented a project at the Town Council for the realization of a festival that comprised contemporary and experimental art in its various manifestations, first the Youth Department and later the Culture Department didn't hesitate to lend their support to this pioneering initiative in Andalusia. Thus, the latest Video, Sound and Visual Art trends convened during a month in the town of Lucena, with a comprehensive and varied programme of activities, which turned our city into the experimental arts capital of Andalusia.

As years went by, the festival that saw the light of day under the initiative of this association has gained such weight, greatly contributing to the relevance of the town of Lucena, that the Town Council decided to assume its sponsorship, always relying on the members of the association who founded the activity to organize it: Weekend Proms, securing the support for the project by such bodies as the Rafael Botí Foundation, the Andalusian Council's Institute for the Youth, Andalusian Television (RTVA), the Cordoba Province Council's Youth Delegation or Cordoba's City Council through the city's candidacy for the 2016 European Capital of Culture.

This year, signaling the eighth edition of the Festival, we have taken things further with the organization of the 1st Spanish Sound Art Show (M.A.S.E., in its Spanish initials), thus bringing the first retrospective show on Spanish Sound Art to our province. Furthermore, Lucena and its county have become a meeting place for the exchange of ideas where well-known artists and critics have analyzed the current panorama of Sound Art in our country.

The production of this catalogue not only constitutes a summary of the activity, but will also contribute -with its diffusion- to announce throughout the world the fact that, during a month, Lucena and its county were transformed into a centre where the latest cultural manifestations and trends were presented and performed.

María José Lara González
Deputy Mayor and Culture, Turism and Heritage Delegate
Lucena Town Council.

Ayuntamiento de Lucena
CULTURA Y PATRIMONIO

La difusión de las distintas manifestaciones culturales y la promoción de jóvenes artistas han sido una de las apuestas de la Delegación Municipal de Cultura y Patrimonio del Excmo. Ayuntamiento de Lucena.

Por ello, cuando en el año 1999 la Asociación Weekend Proms presentó en el Ayuntamiento el Proyecto de Realización de un Festival en el que tuvieran cabida el arte contemporáneo y experimental en sus diferentes manifestaciones, la Delegación de Juventud en un principio y posteriormente la Delegación Municipal de Cultura no dudaron en respaldar esta iniciativa pionera en Andalucía. Así las últimas tendencias en vídeocreación, arte sonoro y artes plásticas se dieron cita durante un mes en la Ciudad de Lucena con un amplio y variado programa de actividades que convirtieron a nuestra ciudad en el Centro de Arte Experimental de Andalucía.

Con el paso de los años, el Festival que nació bajo la iniciativa de esta Asociación ha tomado tal dimensión y relevancia para la ciudad lucentina que el Ayuntamiento ha asumido el patrocinio del mismo, siempre contando con la organización de los miembros de la Asociación fundadora de la Actividad Weekend Proms, consiguiendo la adhesión al proyecto de instituciones como la Fundación Rafael Botí, el Instituto Andaluz de la Juventud de la Junta de Andalucía, RTVA, la Delegación de Juventud de la Diputación Provincial de Córdoba o el Ayuntamiento de Córdoba a través de la Capitalidad Cultural de Europa 2016.

Este año, en la octava edición del Festival, hemos dado un paso más con la celebración de la I Muestra de Arte Sonoro Español (MASE), atrayendo hasta nuestra provincia la primera muestra retrospectiva sobre el Arte Sonoro en España. Así mismo, Lucena y su provincia se han convertido en un lugar de encuentro y debate donde artistas y críticos de reconocido prestigio han analizado la situación actual del Arte Sonoro en nuestro país.

La elaboración de este Catálogo no sólo realiza un resumen de la actividad, sino que, con su difusión permitirá dar a conocer en toda Europa que durante un mes, Lucena y su provincia se convierten en el centro de actuación y representación de las últimas tendencias y manifestaciones culturales.

María José Lara González
Tte. Alcalde Delegada de Cultura, Turismo y Patrimonio
Ayuntamiento de Lucena

I am aware of the fact that the artistic merits of this first Spanish Sound Art Show (M.A.S.E., after its initials in Spanish) held at Córdoba and Lucena during the month of October, 2006 are many and that experts and critics have already talked about them and will continue to do so in the future. However, there are other merits -which we would refer to as collateral, if the term didn't have such grim connotations- that I would like to stress, for although they might appear to be secondary, I nevertheless believe them to be of the utmost importance.
This is so because a city is not just its historic heritage, understood as something created in the past and merely preserved, but rather something that comes to life and flourishes as it unfolds its capacity to accommodate contemporary creations, in a fertile dialogue between past and future, as has in fact been the case with the M.A.S.E.
For a city is not only its traditions, which obviously play an important part in relation to its identity, but it also –so as to avoid becoming fossilized and appear instead as a living organism with the capacity to develop- has to remain open to the innovations of scientists and artists, the explorers of new challenges, to those bold avant-gardes that, even if they occasionally reach a dead end as they advance through unknown paths, they can -in other cases- tap into the vein, the seam of the noble materials that will lie the foundations of tomorrow's culture.
A city is not just a city, in isolation, but instead a city is an environment and an expression of solidarity, the construction of a cooperation network with its neighbours, through which the villages and towns reach it and by which the city reaches them, walking along the most democratic and trodden path throughout history, that of culture. In this sense, the M.A.S.E. has involved an active co-operation between Córdoba and Lucena, yet another instance of what is already becoming a stable collaboration around Senxperiment festival, an international encounter of avant-garde creation, which has already seen eight editions.
A city is not just its city council but, rather, a network of bodies that are the more beneficial for its citizens the more closely they co-ordinate their efforts. And in this 1 st M.A.S.E. all the bodies of the city and province of Córdoba have been actively involved in order to contribute to its success.
Thus, in all these senses this 1st M.A.S.E. has been exemplary for Córdoba. As a show with the capacity to bring us near over a solid ground, around a properly developed work and in the adequate company to reach the goal: that of being designated as the European Capital of Culture in 2016, the next occasion when such a distinction will be given to a Spanish city. The truth is that such works as these already bring the aim near, for they partly constitute that which is its basic objective: the change of the cultural habits and the relational customs surrounding culture.
May this catalogue stand as a summary and milestone of all this.

Luis Rodríguez
Deputy Major Culture Delegate
Córdoba City Council

AYUNTAMIENTO DE CORDOBA

Sé que muchos son los méritos artísticos de esta primera Muestra de Arte Sonoro Español (MASE) celebrada en Córdoba y Lucena durante el mes de octubre de este año, el 2006, de los que han hablado y hablarán expertos y críticos. Pero hay otros méritos que podríamos llamar colaterales, si esa palabra no estuviera tan contaminada, que me gustaría resaltar, porque siendo aparentemente secundarios, sin embargo creo de una importancia crucial.
Porque una ciudad no es sólo su patrimonio histórico, entendido como algo realizado en el pasado y meramente conservado, sino que ese patrimonio cobra vida y se expande cuando demuestra su capacidad para albergar creaciones contemporáneas, en un fértil diálogo entre pasado y futuro, como ha ocurrido en el caso de la MASE.
Una ciudad no es sólo sus tradiciones, que evidentemente cumplen una función identitaria importante, sino que también - para no anquilosarse, para mostrarse como un organismo vivo con capacidad de desarrollo - tiene que estar abierta a la innovación de científicos y artistas, a los exploradores de los nuevos retos, a esas valientes vanguardias que, a través de caminos ignotos, a veces pueden llegar a callejones sin salida, pero que en otras son capaces de dar con la veta, con el filón del noble mineral que construirá la cultura del mañana.
Una ciudad no es sólo una ciudad, ella aislada, sino que una ciudad es un entorno y una solidaridad, la construcción de una red de cooperación con sus vecinos, con los pueblos y ciudades que llevan a ella y por los que la ciudad va a ellos, a través del camino más democrático y transitado a lo largo de toda la historia, el de la cultura. En tal sentido, la MASE ha supuesto la colaboración activa de Córdoba y Lucena, una más en la que ya empieza a ser una cooperación estable en torno al festival Sensxperiment, encuentro internacional de creación de vanguardia que con la MASE celebra ya su octava edición.
Una ciudad no es sólo su Ayuntamiento, sino un entramado de instituciones que más benefician a sus ciudadanos cuanto más estrechamente coordinan sus esfuerzos. Y en esta I MASE hemos estado todas las instituciones de Córdoba y provincia colaborando activamente en su logro.
En todos estos sentidos, pues, esta I MASE ha sido ejemplar para Córdoba, una muestra para aproximarnos con fundamento, con un trabajo bien hecho y en buena compañía a la meta: conseguir la Capitalidad Cultural de Europa en el 2016, próxima ocasión en que dicha distinción le corresponde a una ciudad española. En realidad, trabajos como estos ya acercan esa meta, porque suponen en parte lo que es el objetivo básico de la misma: el cambio de hábitos culturales y de relaciones en torno a la cultura.
Quede este catálogo como resumen y señal de todo ello.

Luis Rodríguez
Tte. Alcalde Delegado de Cultura
Ayuntamiento de Córdoba

fundación provincial
de artes plásticas
Rafael Botí
Diputación de Córdoba

The latest in contemporary art inhabits a realm of almost complete freedom. The variety of creative approaches, aesthetics and ethical issues enhance a panorama that, in certain cases, could seem mystifying. It is possible that, at some stage, a guide might be needed in order to thread our way through a labyrinth where we come across one surprise after another. Only the passing of time will make an effective assessment. After a series of processes of various lengths, only those actions that hold the interest of the audience,arresting the sensitivity of the spectator or managing to insert a sufficiently important message among the eternal concerns of human beings will remain as a milestone. Every epoch had its inquiries and doubts. Routes never follow a straight line, but are rather winding and full of forks, which confirm or deny the authenticity of the path walked. Above it all lays the absence of orthodoxy. In contemporary art there isn't any dogma of faith, any creed to follow.Crossbreeding is the order of the day and the chaos from which works of art emerge is the same one that accompanies a world sunk under its own contradictions. Art and life are interwoven in an occasionally striking canvas, which aims to adapt the artistic creation to the present day and, if possible, stay ahead of the minute in which emerges the idea that will later be materialized.

In this sense Cordoba's panorama is being progressively enhanced, and contemporaneity increases with every passing day. On the one hand through its creators, who define in their daily work an inner world that needs to come out into the light; artists who know how to look for the paths of modernity properly understood. On the other hand, the events supported by public and private institutions, which emphasize the increasingly conspicuous necessity for a greater presence of art in daily life.

In this realm one should not only notice numbers, but also quality and the unavoidable reality of a relevant progress in an area formerly considered by some to be solely apt for more or less exclusive minorities; brave proposals, not devoid of risks, which aim at establishing a direct contact with an audience that is increasingly attentive to all the current creative manifestations.

In this course of action "Sensxperiment" is endorsed by the City Council of Lucena, the Adalusian Council's Culture Delegation and, naturally, by Rafael Boti's Visual Arts Regional Foundation. We stand before an innovative event that endeavours to transmit in each edition a singular fascination by artistic creation. In the latest edition, the presence of Sound Art was a true success inasmuch as a means to bring us closer to a little circulated and probably less known means of expression.

This catalogue, which from this very moment is at the disposal of all those who feel some sort of artistic inclination, bears witness to the steadfast support for contemporary creation of the most recent kind. It will witness a new step in the right direction, seeking the encounter between artists and audience in a world where communication is increasingly important. In such cases art becomes a vehicle for transmission in which there is room for every possible worldview. An exchange is created in which the impulses experienced by the public are part of the artistic work created. A leading thread that is increasingly necessary in order to make every creative attempt to be acknowledged and to gain a better understanding of the world surrounding us.

Serafín Pedraza Pascual
MP – Culture Delegate and
Vicepresident of Rafael Boti's

fundación provincial
de artes plásticas
Rafael Botí
Diputación de Córdoba

El arte más contemporáneo se mueve en un terreno de libertad casi total. La variedad de planteamientos creativos, de estéticas y preocupaciones éticas, dan riqueza a un panorama que, en algún caso, puede parecer desconcertante. Quizás, en algún momento, se puede necesitar una guía para recorrer un laberinto que nos lleva de sorpresa en sorpresa. Sólo el paso del tiempo será capaz de hacer una decantación eficaz. Al final de unos procesos más o menos largos, quedan como referentes aquellas acciones que conecten con el interés del público, haciendo una llamada de atención a la sensibilidad del espectador, o situando un mensaje de suficiente calado en el conjunto de las preocupaciones eternas del ser humano. Toda época tuvo sus indagaciones y sus dudas. Los recorridos nunca son en línea recta, sino más bien tortuosos y con ramificaciones que confirman o niegan la autenticidad del camino recorrido. Por encima de todo ello está la ausencia de ortodoxia. No existe en el arte contemporáneo ningún dogma de fe, ningún credo a seguir. El mestizaje está a la orden del día, y el caos de donde sale la obra de arte es el mismo que acompaña un mundo sumido en sus propias contradicciones. Arte y vida se entremezclan en un cañamazo a veces sobrecogedor, buscando la adaptación de la creación artística al tiempo presente y, si fuera posible, adelantándose al minuto en que surge la idea que después se materializará.

En este sentido el panorama de Córdoba se va enriqueciendo, y la contemporaneidad tiene cada día mayor presencia. Por un lado, a través de sus creadores, definiendo en su trabajo diario un mundo interior que necesita salir a la luz; artistas que saben buscar los senderos de la modernidad bien entendida. Por otro lado, los eventos apoyados por instituciones públicas y privadas que resaltan la necesidad, cada día más patente, de una mayor presencia del arte en la vida cotidiana.

En ese territorio no se debe ver solamente el número, sino la calidad y el hecho ineludible de un avance importante en un espacio que algunos consideraron, en otros tiempos, sólo apto para minorías más o menos selectas. Apuestas valientes, y no exentas de riesgos, que buscan el contacto directo con un público cada día más atento a todas las manifestaciones creativas del momento.

En esta línea de actuación está "sensxperiment" avalado por el Ayuntamiento de Lucena, la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, y por supuesto la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Estamos ante un evento novedoso, que busca en cada edición la transmisión de una particular fascinación por la creación artística. En la última edición, la presencia del arte sonoro es un auténtico acierto para acercarnos a una forma de expresión poco difundida y seguramente menos conocida.

En el catálogo que, desde este momento, está a disposición de todos los que tengan alguna inquietud artística, queda patente la apuesta decidida por la creación más contemporánea. Será el testigo de un nuevo paso hacia una dirección acertada, buscando la unión entre creadores y espectadores en un mundo cada día más necesitado de comunicación. El arte en estos casos se convierte en vehículo de transmisión, donde todas las visiones del mundo caben. Llegamos a un intercambio en el que los impulsos recibidos por el público forman parte de la obra creada. Un hilo conductor cada vez más necesario para que cualquier pulso creativo sea reconocido y sirva para comprender mejor el mundo que nos rodea.

Serafín Pedraza Pascual
Diputado - Delegado de Cultura y
Vicepresidente de la Fundación Provincial
de Artes Plásticas Rafael Botí

Allow me, at least in my role as curator of this 1st Spanish Sound Art Show (which I shall henceforth refer to by its Spanish initials: M.A.S.E.), to sketch a few paragraphs by way of a preamble to the present publication and, first and foremost, as a justification for it. The various texts gathered in it, rather than dealing with the different aspects of Sound Art in Spain in monographic fashion, describe wide spirals around names, themes, genres and tendencies. After the expert work on the avant-gardes by Miguel Molina, yet another accomplished professor in these matters treats us with an illuminating text that outlines all the relevant elements about them and their main actors by way of a backbone, with the exception, perhaps, of sound installations, which are dealt with by professor Mikel Arce, and Radio Art, a theme that I personally assume in my triple condition of theoretician, producer-curator and practising artist. As regards sound poetry, we wished to present it by means of the transcription of the encounter-round table held in Lucena by Fernando Millán, Bartolomé Ferrando and Xavier Sabater.

To declare this 1st M.A.S.E. devoid of claims would be an offence against the truth. However, that these claims should slide into pretentiousness seems unlikely if we bear in mind the varied limitations that have circumscribed it. We have endeavoured to take, through this edition of Sensxperiment, a sample of a very vast and complex territory, impossible to contain within the boundaries established. However, the works on display, documentation, open discussion sessions, concerts, performances, lectures and, naturally, the works featured in the web page enabled for this purpose (mase.es), result in an artistic corpus which is impossible to belittle or ignore without incurring discredit on doing so. And in this sense, the present publication should serve –together with the web page- as a stable umbrella for this whole ensemble of works and authors (although by no means be established as a white paper on those artistic manifestations in Spain). The collection of that corpus is not finished with the present review –although, in this case, rather than talking about reviewing we should talk about revisiting-, and as an example of this we refer to the already mentioned web page, which will progressively incorporate all those works that conform with its intentions and aims in the form of a list. In other words: in the coming years the M.A.S.E. list will continue to function as an updatable, active database at modisti.com and, in this regard, we do have the intention of transforming it into an international reference on these matters.

Sound Art: An art characterized by the evolution of technology

Which are the genres or subjects that constitute the Sound Art of Spanish authors? And, before addressing that question we should perhaps deal with that other one, which proves to be more urgent at this stage: what is sound art?

Permítaseme, siquiera en mi condición de comisario de esta I Muestra de Arte Sonoro Español (a la que en lo que sigue me referiré por sus siglas: M.A.S.E.), que esboce algunos párrafos como preámbulo de la presente publicación y, en primer lugar, como justificación de la misma. En ella se agrupan textos que, más que monográficamente, abordan distintos aspectos del Arte Sonoro en España describiendo amplias espirales en torno a nombres, temas, géneros y tendencias. Desde el trabajo experto en las vanguardias de Miguel Molina, otro gran profesor de estas materias en nuestro país, José Antonio Sarmiento, nos regala un luminoso texto que vertebra todo lo que de las mismas y sus protagonistas principales pudiera decirse en lineas generales, salvo quizá de la instalación sonora, cubierta por el prof. Mikel Arce, y del arte radiofónico, temática que asumo personalmente en mi triple condición de teórico, productor-comisario y artista practicante. En cuanto a la poesía sonora, hemos querido representarla por una transcripción del encuentro-mesa redonda celebrado en Lucena entre Fernando Millán, Bartolomé Ferrando y Xavier Sabater.

Decir que esta I M.A.S.E. carece de pretensiones sería faltar a la verdad. Que las mismas resbalen hasta caer en la pretenciosidad no parece muy probable, habida cuenta las variadas limitaciones que la han acotado. Hemos tratado de hacer desde esta 8ª edición de Sensxperiment una cala en un territorio vasto y complejo, imposible de contener en los márgenes en ella marcados, si bien las obras en exhibición, la documentación, las sesiones abiertas de debate, los conciertos, performances, conferencias y, por supuesto, las obras contenidas en la página web habilitada a tal fin (mase.es), arrojan como resultado un "corpus" artístico que no es posible ningunear ni arrinconar sin descrédito para quien lo haga. Y en ese sentido, la presente publicación debería servir –junto a la página web- como contenedor estable de todo ese conjunto de obras y autores (aunque de ninguna manera constituirse en "libro blanco" de esas manifestaciones artísticas en España). Ese "corpus" no se cierra con la presente revisión -aunque más que de revisar se trata aquí de revisitar-, y como buen ejemplo ponemos nuestra ya citada página web, que irá incorporando como lista todas aquellas obras que se ajusten a las intenciones y objetivos de la misma. Dicho con otras palabras: la lista M.A.S.E. continuará en modisti.com sirviendo como base de datos activa y actualizable durante los próximos años, y en eso sí tenemos la pretensión de que se convierta en referencia internacional en dichas materias.

Arte Sonoro: un arte marcado por la evolución tecnológica

¿Cuáles son esas materias o géneros que conforman el Arte Sonoro de autores españoles? Y, antes de responder a esa pregunta quizá debieramos hacerlo a otra más apremiante a estas alturas: ¿qué es el Arte Sonoro?

Sound art is an artistic category that came into existence along with the 20th century, although it wasn't formulated as such until well into its second half. It is the art of the "sound age", that is to say, of that era in which the acoustic environment began to be aesthetically appreciated. The Italian Futurists –as later the Russian Futurists and the Dadaists after them- were true visionaries when it came to granting an aesthetic status to noise, to aperiodical sound. And special emphasis was placed on the aesthetization of noises coming from machines: the poetry of the locomotive and the combustion engine among others. But a status that was also extended to the speed derived from these tools, not to mention from such an implement as the phonograph or a medium as radio. At a later stage, and leaning on that broadening of aesthetics, emerged new works stemming from the possibilities provided in the late 40s of the last century by the use of electronics in the recording and manipulation of sound, and which were already materializing in laboratories and "schools" -both in Europe and the USA- throughout the 50s. Among the major breakthroughs let us recall the Musique Concrète Studio founded by Pierre Schaeffer at the ORTF in Paris -a "Club d'Essai" that would provide both a name and headquarters for "musique concrète" in 1948-, or the Electronic Music Studio appeared in 1951 and directed by Herbert Eimert at the WDR radio station in Koln, where authors such as Stockhausen or Pousseur used to work, or the RAI Phonology Studio in Milan, founded by Luciano Berio and Bruno Maderna in 1955 and where, among others, worked Luigi Nono. Developments which, let it be said, arrived with some tardiness to the autarchic Spain of those years, and that only through the desarrollismo drive of the 60s saw to the birth of the first laboratory of electronic music, ALEA, founded by Luis de Pablo at mid-decade.

Let us point out the appearance in the United States of the first tape recorder in 1950. In 1955 the first synthesizer, designed by RCA engineers at Princeton, was on show. However, it was the arrival of the "transfer resistor" or transistor in the mid-60s what revolutionized audio electronics. However, as they were introduced in the public domain, their usage on an industrial level did not only affect the manufacture of amplifying or sound processing equipment but also that of portable radio receivers. Thus, in 1965 North American Robert Moog launched the first "integrated" sound synthesizer in a, so to speak, small format. Later on, more expedient synthesizers with a greater suitability for experimental sound synthesis would appear, such as British models AKS and Synthi 100.

In parallel to that route of analogical sound begins the gestation of digital sound. In 1957, American researcher Max Matthews successfully demonstrated at the Bell Laboratories in New Jersey the possibility of generating sounds with a computer. On those very premises, French physicist and composer Jean Claude Risset used in 1965 a computer program written by Matthews to digitalize the sounds of a trumpet into an IBM computer. Between 1975 and 1982, as had occurred in the transistor era, microprocessors helped to bring about the "personal computer" revolution. New brands, such as Atari or, mainly, Apple, launched personal computers increasingly more suitable for synthesizing, controlling, mixing and editing digital sound.

El arte sonoro es una categoría artística que surge con el siglo XX, aunque como tal no se formula hasta bien entrada su segunda mitad. Es el arte de la "era del sonido", es decir, de aquella en la cual se comienza a valorar estéticamente el entorno acústico. Los Futuristas italianos –después los rusos y luego Dada- serían visionarios a la hora de otorgar un estatuto estético al ruido, al sonido aperiódico. Y con especial énfasis a la estetificación de los ruidos provenientes de las máquinas: la poesía de la locomotora y del motor de explosión entre ellas. Pero también la velocidad derivada de esas herramientas, por no hablar de una herramienta como el fonógrafo o un medio como la radio. En un estadio posterior, y apoyándose en esa apertura estética, llegan trabajos que surgen de las posibilidades que la electrónica aplicada al registro y manipulación del sonido aportan a finales de los años 40 del pasado siglo, y que se plasman ya en los 50 en laboratorios y "escuelas" tanto en Europa como en Estados Unidos. Recordemos como hitos clave el Estudio de Música Concreta fundado por Pierre Schaeffer en París, en la ORTF, un "Club d'Essai" que daría nombre y sede a la "musique concrète" en 1948, o el Estudio de Música Electrónica surgido en 1951 y dirigido por Herbert Eimert en la emisora WDR de Colonia, en donde trabajan autores como Stockhausen o Pousseur, o el Studio de Fonología de la RAI en Milán, fundado por Luciano Berio y Bruno Maderna en 1955, y en el que trabaja, entre otros, Luigi Nono. Realidades que, dicho sea de paso, llegan algo tardíamente a la España autárquica de la época, y que sólo con el empuje desarrollista de los 60 alcanza al nacimiento del primer laboratorio de música electrónica, ALEA, fundado y dirigido por Luis de Pablo a mediados de esa década.

Señalemos la aparición en Estados Unidos, en 1950, del primer magnetófono. En 1955 se muestra el primer sintetizador, diseñado por los ingenieros de RCA en Princeton, aunque es la llegada del "transfer resistor" o transistor a mediados de los 60 lo que revoluciona la electrónica de audio y, como es de dominio público, no sólo la fabricación de equipos de amplificación o tratamiento del sonido sino la de receptores de radio portátiles se ven afectadas con su lanzamiento a escala industrial. Es así como en 1965 el estadounidense Robert Moog lanza el primer sintetizador de sonidos "integrado", por así decir, como un instrumento de reducidas dimensiones. Posteriormente aparecerían sintetizadores más convenientes para la síntesis sonora más experimental, como los modelos británicos AKS y Synthi 100.

Junto a esa vía del sonido analógico va comenzando a gestarse la del sonido digital. En 1957, el investigador estadounidense Max Matthews demuestra con éxito, en los Bell Laboratories de New Jersey, la posibilidad de generar sonidos desde un ordenador. En 1965, en dichas instalaciones, el físico y compositor francés Jean Claude Risset emplea un programa informático de Matthews para digitalizar los sonidos de una trompeta en un ordenador IBM. Entre 1975 y 1982, los microprocesadores -como en su día sucediera con los transistores- alumbran la revolución del "ordenador personal" o PC. Nuevos grupos lanzan ordenadores personales cada vez más adecuados para la síntesis, control, mezcla y edición sonora digital, como Atari o, fundamentalmente, Apple.

In our country those evolutionary steps took place thanks to the birth of private laboratory PHONOS in 1975, at a time when ALEA was petering out, and the meetings by the Art and IT Seminar began, which were to last until 1981. The ACTUM group also created a small laboratory in Valencia; in 1983 the GME emerged in Cuenca –which is nowadays all but dismantled and devoid of activity-; as did the LIEM, subject to the Centre for the Diffusion of Contemporary Music (CDMC), in 1987. And naturally throughout the 90s, thanks to the lowering of hardware prices and the development of various software, the unstoppable take off of the digital as a means to record, store, manipulate and edit audio took place, which allowed authors to emancipate themselves from the private and public production facilities. This trend allowed an exponential growth of the number of works and artists; the fact is that Sound Art not only originated through an aesthetization of aperiodic sound or noise but also developed thanks to the evolution of audio technology itself. And not just of audio technology, but electronic technology as a whole. In this sense it is important to remember the relevance of so many other control, detection and data transmission devices for such genres as sound installation or radio art.

Genres and mediums

The genres that have availed themselves of the various artistic formulations of sound have mainly been sound poetry, installations and sound sculpture, performance and radio art. In this context we will take the liberty of defining installations as a genre in its own right and not as a medium or, alternatively, as a strategy in which, setting off from the evolution of three-dimensionality -as artist Concha Jerez indicates- "the axes in relation to which matter is organized are no longer exclusively internal to the work of art but also external to it, for one of them is connected to space whereas the other coincides with the purely constructive axis of the elements comprising the installation". At this stage, it would be worth indicating that it is possible to find in the pages of this publication authoritative articles that deal with the above mentioned genres, as well as a typology of works that lie in between genres and mediums –radio art, digital medium, sound installation- as is the case of soundscapes, to which such an expert as José Luis Carles devotes his contribution.

We should also indicate that generally in performance, exceptions aside, the use of organized sound has played a subsidiary role to that of the action itself. Similarly, we will not stop to consider the vast audiovisual universe, where in general audio plays a clearly dependent role in relation to the moving image (indeed, there are highly honourable exceptions, even among Spanish authors, of which we will indicate the video works by Eduardo Polonio together with such video artists as Carles Pujol or Eugeni Bonet, or the more recent ones by Adolfo Núñez and Carlos Urbina, not to mention the active role played by video or the relevance of its live processing in such intermedia concerts as "Vox Vocis" –Jerez/Iges/López- or "La Ciudad" –Iges-, or in J.M. Berenguer's "On Nothing").

En nuestro país se viven esos pasos evolutivos con el nacimiento en 1975 del Laboratorio privado PHONOS, en unos años en los que ALEA va tocando a su fin, y en los que comienzan en Madrid las reuniones del Seminario de Arte e Informática, que desaparece en 1981. El grupo ACTUM crea también un pequeño laboratorio en Valencia, en 1983 surge el GME en Cuenca –que en estos momentos está prácticamente desmantelado y sin actividad- y en 1987 el LIEM, dependiente del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Y naturalmente a lo largo de los 90 se produce imparable, con el abaratamiento del hardware y el desarrollo de distinto software, el despegue de lo digital como vía de registro, almacenamiento, manipulación y edición del audio, lo que permite al autor independizarse de los centros de producción públicos y privados.
Esa tendencia permitirá un crecimiento exponencial de obras y artistas, y es que el arte sonoro no solo ha sido originado por una artistificación del sonido aperiódico o ruido, sino que ha evolucionado gracias a la propia evolución de la tecnología de audio. Y no solo de ella, sino en general de la tecnología electronica en su conjunto, y en ese sentido conviene recordar la importancia de tantos otros equipos de control, detección y transmision de datos en géneros como la instalación sonora o el arte radiofónico.

Géneros y soportes

Los géneros que han acogido las distintas formulaciones artísticas del sonido han sido fundamentalmente la poesía sonora, la instalación y la escultura sonora, la performance y el arte radiofónico. Y en este caso nos permitimos definir la instalación como un género en sí mismo y no como un soporte, o si se quiere como una estrategia en la cual, partiendo de la evolución de la tridimensionalidad, como señala la artista Concha Jerez "los ejes respecto a los cuales se organiza la materia no son ya exclusívamente internos a la obra sino también exteriores a ella, pues uno está vinculado al espacio mientras el otro coincide con el meramente constructivo de los elementos que conforman la instalación". Llegados a este punto, conviene recordar que en las páginas de la presente publicación se encuentran autorizados artículos que afrontan esos géneros mencionados, e incluso una tipología de trabajos que se han movido en un plano entre géneros y soportes - arte radiofónico, soporte digital, instalación sonora- como son los paisajes sonoros, a los que dedica su contribución un experto y autor como es José Luis Carles.

Señalemos por otra parte que en la performance por lo general, y salvo excepciones, el empleo del sonido organizado ha sido subsidiario de la misma acción, de igual manera que no nos detenemos a considerar aquí el rico universo audiovisual, en donde el audio desarrolla un papel netamente dependiente en general respecto de la imagen en movimiento (ciertamente, hay también en ello excepciones muy honrosas, incluso entre los autores españoles, y citemos entre ellas los trabajos en video de Eduardo Polonio con artistas video como Carles Pujol o Eugeni Bonet, así como los más recientes de Adolfo Núñez y Carlos Urbina, por no señalar la presencia activa del video y/o su procesado en vivo en conciertos intermedia como "Vox Vocis" –Jerez/Iges/López- o "La Ciudad" –Iges-, así como en "On nothing", de J. M. Berenguer)

Anyhow, the necessity to differentiate "genre" from "medium" remains as an unavoidable move in the face of the richness and variety of all these works. In this sense, and we mention this as an example of our approach, we will consider the concert medium and the installation genre. This happens so due to a practice, which is as arguable as well-established, that would be based on the fact that, while the concert is a socially accepted term to designate a reunion of interpreters seeking a collective action, installations involve, to begin with –as we have already argued-, the assumption of more strict and specific aesthetic vectors, such as the fact that the work is to be carried out in an interior or exterior, public or private space. On the other hand, the term concert in turn suggests a clear conceptual vagueness, for it can be used to refer to an improvisation, an event featuring Djs or to symphonic, chamber, jazz or pop music, each of which genres has its own well-defined characteristics and socio-aesthetic evaluations. A similar contention would apply to CDs or DVDs as sound art formats, although the fact is that in this particular case –and possibly along the lines of what was mentioned earlier in relation to the influence of technology– there are works that have been exclusively created with a disc format -LP and later CD or DVD, and nowadays the various audio formats for the web-, in mind. In those cases, and to make things slightly more complicated, the choice of format conditions and defines the work as much as installations are conditioned by the dialogue with spaces: they are the container (format) of the installation just as discs are the container for sound works, although neither the space nor the disc are the work.

Criteria for the Organization of Materials

In addition to the above there is –we won't conceal it- the evident difficulty of telling the difference between what is, for example, electroacoustic music and what sound art, something which also occurs in the case of radio art, installations or sound poetry. Beyond a formulation that would be both historicist and dated, limiting the use of the term "sound art" to that created by visual artists in particular, or by "non-musicians" in general, we can at most aspire to establish the fact that there are different ways of organizing sound in time and space and also that some of those ways are musical and others aren't. In other words, music has a different set of criteria and intentions than those displayed by sound poetry, installations or radio art in relation to the organization of sound materials. However, the truth is, as becomes obvious when we analyze the works from this last group –and I refer the reader to my 1997 Doctoral Thesis on the subject-, we find the vast majority of those works fluctuating between the musical and non-musical, no matter whether we put it down to a narrative-literary or poetical influence. And, moving on to installations and performances, we should bear in mind scenic, visual or spatial criteria. Therefore, sound art is a clearly hybrid art form, and thus it shouldn't come as a surprise that the Spanish authors who have practiced it (among whom I count myself) since the beginning come from literary, technological, musical or visual backgrounds or from fields situated "between chairs", such as experimental poetry, action art or intermedia practices. Of all the above the following pages should provide more than ample reference.

De todos modos, la necesidad de diferenciar "género" de "soporte" subsiste como un paso inexcusable ante la riqueza y variedad de todas estas obras. En este sentido, y como ejemplo de nuestro proceder lo mencionamos, consideramos soporte el concierto, y género la instalación. Ello es así por una práctica tan discutible como asumida, que se basaría en el hecho de que, mientras el concierto es una voz socialmente admitida para designar una reunión de intérpretes que persiguen una acción colectiva, la instalación comporta de entrada –como ya se ha argumentado- el asumir unos vectores estéticos más estrictos y específicos, sea la obra realizada en un espacio cerrado o exterior, público o privado. En cambio y por su parte, el término concierto plantea una clara vaguedad conceptual, dado que con él podemos tanto designar una improvisación, un evento con DJ's, música sinfónica, de cámara, jazz o pop, géneros cada uno con sus propias características y con valoraciones socio-estéticas bien definidas. Otro tanto cabría decir del CD o el DVD como soportes de arte sonoro, si bien es cierto en este caso concreto que hay obras que han nacido, posíblemente al socaire de lo ya dicho en párrafos precedentes respecto de la influencia de lo tecnológico, exclusívamente para soporte disco –LP y luego CD o DVD-, y actualmente para la web en sus diversos formatos de audio. En esos casos, y para complicar algo más las cosas, el uso del soporte condiciona y define a la obra tanto como una instalación necesita del diálogo con un espacio: éste es el contenedor (soporte) de la instalación lo mismo que el disco lo es de la obra sonora, pero ni el espacio ni el disco son la obra.

Criterios de organización del material

Y junto a todo lo dicho, está –y no lo ocultamos- la dificultad evidente de diferenciar en tantas ocasiones lo que es, por ejemplo, música electroacústica de lo que es arte sonoro, tanto en el arte radiofónico como en la instalación o la poesía sonora. A lo más que puede llegarse, más allá de una formulación tan historicista como superada que delimitaría el empleo del tèrmino "arte sonoro" al realizado por artistas visuales en particular, o "no músicos" en general, es a que hay diferentes maneras de organizar el sonido en el tiempo y en el espacio. Y a que algunas de ellas son musicales y otras no. O lo que es lo mismo: que la música tiene unos criterios e intenciones diferentes de los exhibidos en la poesía sonora, la instalación o el arte radiofónico a la hora de organizar el material sonoro. Aunque en realidad, como resulta evidente al analizar las obras de este último apartado –y remito a mi Tesis Doctoral sobre el tema, fechada en 1997- nos encontramos que la mayor parte de ellas basculan entre lo musical y lo no-musical, llámese a ello influencia narrativo-literaria o poética. Y yéndonos a las instalaciones o las performances, habríamos de tener en cuenta criterios escénicos, plásticos, espaciales. Es, pues, el arte sonoro un arte claramente híbrido, y no puede extrañar por tanto que los autores que en España lo han/hemos venido representando desde sus comienzos hayan/hayamos pertenecido al mundo literario, al tecnológico, al musical, al arte visual o a campos situados "entre sillas" como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia. De todo ello tendrán cumplida referencia en las páginas que siguen.

ECHOES OF SOUND ART IN SPANISH HISTORICAL AVANT-GARDE (1909-1945)

Miguel Molina

Practice always precedes theory, or otherwise Sound Art history would have begun some thirty or forty years ago at most (1) and this text would be pointless. A similar case is that of the *performance*, a relatively recent word that has nevertheless comprised the whole of action art, independently of the fact that certain artists from the past might or mightn't have been aware of it and would currently be surprised to see that their work has become a *performance* and not the *avant-garde soirée or synthetic theatre* they thought they were doing. Searching for the forerunners of a present practice is like
entering a time tunnel; in an *eternal present* who would dare question that cave paintings were in fact a predecessor of multimedia practices? In the cave, as in the computer, all the media simultaneously came together: image, graph, sound, movement and other ones which escape us. Nevertheless, we cannot mistake them; concepts are historical, and many are the things have changed and cause us to find their connections and divergences. The case of the subject we are dealing with, that of *Spanish Sound Art*, is pretty much the same: its current definition and practice causes us to discover and redefine possible previous instances of experimental sound creation, which we hadn't paid specific attention to, but that come to look like forerunners of contemporary practices and could very well join the group that comes under the broad umbrella of *Sound Art* (Radio art, sound installations, sound sculpture, aural-visual poetry, sound actions, etc) when looked at from a different (and, we must confess, biased) way of seeing and listening.

The first difficulty we come across is of an ontological nature: has there truly existed a Spanish avant-garde? Nobody would feel uncertain of the existence of Spanish avant-garde artists of key importance in the international panorama, but that is not the same as an autochthonous avant-garde, with a doctrine and joint action plan by artists that aspire to a complete and differentiating artistic-social transformation, an essential feature to the formation of every avant-garde movement. This is why the Spanish 20th century avant-garde will have a marginal role in relation to European artistic movements (unlike its prominence in the 16th and 17th centuries), due to the ostracism of both Spanish politics and society of that period, hardly inclined to changes that signified a *modern spirit*. Notwithstanding, that didn't prevent the emergence in this country of some movements characteristic of the avant-garde (Ultraism and Postism) nor, specially, the active participation of artists and writers who migrated to other countries in the European avant-garde movements (Picasso, Dalí, Buñuel, Miró, among others). It is within this panorama, among Spanish groups and authors, and their work developed both inside and outside the Spanish territory, that we shall glean those possible forerunners of *Spanish Sound Art*.

ECOS DEL ARTE SONORO EN LA VANGUARDIA HISTÓRICA ESPAÑOLA (1909-1945)

Miguel Molina

La práctica siempre antecede al concepto, de no ser así la historia del Arte Sonoro no empezaría apenas hace treinta o cuarenta años a lo sumo (1) y nuestro texto no tendría sentido. Igualmente ha ocurrido con la *performance*, otra palabra relativamente reciente pero que ha englobado el conjunto del arte de acción, más allá de que determinados artistas del pasado fueran conscientes de ello y que se sorprendieran ahora viendo que su trabajo se ha convertido en una *performance* y no en una *velada vanguardista o teatro sintético* que pretendían hacer. Encontrar los precedentes de una práctica actual es meterse en el túnel del tiempo, en el *eterno presente* ¿quién dudaría que el arte de las cavernas no era una pionera práctica *multimedia*?, en la cueva confluía, como en el ordenador, simultáneamente todos los medios: la imagen, grafía, sonido, movimiento y otros que desconocemos. Pero a pesar de ello, no podemos confundirlos, los conceptos son históricos y muchas cosas han cambiado que nos hace encontrar sus conexiones y divergencias. Con el tema que nos ocupa del *Arte Sonoro Español*, también ocurre lo mismo, su definición y práctica actual nos hace descubrir y redefinir posibles manifestaciones anteriores de creación sonora experimental, que no le habíamos prestado atención específica, pero que desde una mirada y escucha diferente (e interesada, hay que decirlo) pasan a convertirse en antecedentes de prácticas contemporáneas, que muy bien podrían se incluidas ahora bajo ese amplio espectro que recoge el *Arte Sonoro*: Radio-arte, audio-instalaciones, escultura sonora, poesía sonoro-visual, acciones sonoras, etc.

La primera dificultad que nos encontramos es ontológica ¿ha existido realmente una vanguardia española?, nadie dudaría que ha habido artistas vanguardistas españoles claves en el panorama internacional, pero eso no hace una vanguardia autóctona, con un ideario y programa de acción conjunta de artistas que pretenden una transformación artístico-social total y diferenciadora, fundamental en la formación de todo movimiento vanguardista. Es por ello, que la vanguardia española del s. XX en relación a los movimientos artísticos europeos será marginal (a diferencia de su protagonismo en los siglos XVI y XVII), debido al ostracismo de la política y la sociedad españolas del momento, poco proclives a los cambios que significaban un *espíritu moderno*. A pesar de ello, esto no impidió que aquí surgieran algunos movimientos propios de vanguardia (ultraísmo y postismo), y especialmente artistas y escritores que emigraron fuera y que participaron activamente en los movimientos europeos de vanguardia (Picasso, Dalí, Buñuel, Miró, entre otros). Es en este panorama, entre autores y grupos españoles y su trabajo realizado tanto en el interior y exterior de la geografía española, donde recogeremos esos posibles antecedentes del *Arte Sonoro Español*.

Ramonism: From the "undulated greguerías" to the "suicide of a piano"

Ramonism, a one-man avant-garde movement?, or should we rather say a persona made of multiple -isms and embodied in Ramón Gómez de la Serna [see image no. 1]. It has always been difficult to establish a key date for the start of Spanish avant-garde, but one of the possible candidates would be April 1909, when F.T. Marinetti's "Futurist Manifesto" was translated and published by Ramón Gómez in the sixth issue of Prometeo magazine scarcely two months after it appeared in *Le Figaro*. However, this didn't imply an unconditional adhesion to the tenets of Futurist, as evidenced by the inclusion of an article immediately after the above-mentioned translation in which the anonymous author (Ramón) ironically claims the paternity of Futurism for Spain –and not quite that of Gabriel Alomar- but rather in relation to the fact that "what he [Marinetti] says about The Victory of Samothrace, we had already said not of an automobile, but of a razor". Nevertheless, his translation can be seen as a realization of the need for renewal, a "long live the new" shouted a thousand times as in Ramón's visual poem included in the prologue to his book Isms (1931).

In the work of Ramón Gómez de la Serna we find multiple precedents of what we now refer to as Sound Art; in spite of not being a musician nor visual artist (although he was indeed an accomplished draughtsman and his home a true artistic installation), his job as a writer and his professional contact with the new media, such as radio, makes it possible for us to find both sound imagery and radio art experiences in his writing and radio work, which anticipate proposals that would develop during the second half of the 20th century.

With regard to his work in radio, two different features could be emphasized in relation to their contribution to radio art; one of them as a radio reporter for Unión Radio and another in connection with the sonic visions emerged from his writings for the radio magazine Ondas. As a reporter he should be praised, firstly, as the first radio correspondent in Spain, broadcasting from the Madrilenian Puerta del Sol in 1929 **(2)**, and particularly for his newsreading style, considered as an "on duty chronicler" who stormed through the streets with his radio microphone and talked to the working class: lottery dealers, chauffeurs, honey sellers and the remainder itinerant vendors of the Puerta del Sol, where he recorded their voices and caused them to be heard and multiplied through the radio waves. His microphone would thus become a voice for the silent and forgotten; and not just people, but also objects, as indeed was the case of the newly installed lampposts at the Puerta del Sol, which he would inaugurate as if they were a public monument:

"This lamppost, to which I dedicate my eulogy, will shed light on domestic affairs and is the embodiment of anti-obscurantism par excellence (…). I hereby proclaim this new lamppost to be inaugurated, scarcely after ten days of usage, and I declare it to be a great lamp for the same reasons that a man is held to be great" **(3)**.

Having finished his "monumental" broadcasted speech, the people who happened to be in the square at that time applauded him and he reverently bowed before the lamppost. Nowadays, this intervention would be considered a radio performance or public art.

His reports weren't confined to public life. Instead, he also realized his dream of having a "private microphone" at home, in the solitude and silence of which he broadcasted –through a connection to the Unión Radio main station-, his "Report of the Day" featuring what was incidentally happening in his house: a visit, the fleeting impressions of a letter he received, what he saw from his balcony, what had "just happened or just been witnessed". He considered himself an on *duty chronicler* as well as the "owner of a private microphone with universal duties". **(4)**

Ramonismo: De las "greguerías onduladas" al "suicidio de un piano"

Ramonismo, ¿un *ismo* de una sola persona?, o quizá diríamos mejor una persona de multiplicidad de ismos representado a través de Ramón Gómez de la Serna [ver imagen nº 1]. Siempre es difícil poner una fecha clave en el inicio de la vanguardia española, pero una de ellas sería abril de 1909, con la traducción y publicación en el nº 6 de la revista Prometeo del "Manifiesto del Futurismo" de F. T. Marinetti, por Ramón Gómez de la Serna, apenas dos meses después de su publicación en *Le Figaro*. Aunque esto no significaría una adhesión incondicional a las proclamas futuristas, prueba de ello es que seguido a la traducción, en un artículo sin firma (Ramón) ironiza una paternidad española del futurismo -y no precisamente la de Gabriel Alomar- sino "lo que él dice [Marinetti] de la Victoria de Samotracia, lo habíamos dicho ya nosotros, no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar". Aunque, sí que podemos considerar que su traducción servía como toma de conciencia de la necesidad de renovación, un "viva lo nuevo" gritado miles de veces como en el poema visual de Ramón incluido en el prólogo de su libro "Ismos" (1931).

En Ramón Gómez de la Serna encontramos múltiples antecedentes de lo que ahora llamamos arte sonoro, a pesar que no era ni músico ni artista plástico (aunque sí un admirable dibujante y su casa una auténtica instalación artística), su trabajo de escritor y su contacto profesional con los nuevos medios como la radio, hace que de su escritura y trabajo radiofónico encontremos tanto imágenes sonoras, como experiencias de arte radiofónico, que anticipan propuestas que se desarrollarán posteriormente en la segunda mitad del siglo XX.

En su trabajo en la radio, podríamos destacar dos vertientes en su contribución al radio-arte, una como radio-reportero para Unión Radio y otra por sus visiones sonoras surgidas de sus escritos en la revista radiofónica *Ondas*. Como reportero hay que resaltar, en primer lugar, por haber realizado el primer reportaje radiofónico en España, desde la Puerta del Sol de Madrid en 1929 **(2)**, y especialmente por su forma de radiar, considerado como un "cronista de guardia", que se lanzaba con su micrófono radiofónico a la calle y hablaba con la gente trabajadora: vendedores de lotería, chóferes, mieleros y demás vendedores ambulantes de la Puerta del Sol, donde recogía sus voces y permitía ser escuchadas y multiplicadas a través de las ondas radiofónicas. Su micrófono se convertía de esta forma en un altavoz de lo silencioso y olvidado, no sólo de las personas, sino también de los objetos, como ante esas nuevas farolas que instalaron en la Puerta del Sol que él las inauguraría como si de un monumento público se tratara:

"Esta farola a que le dedico mi apología traerá claridad a los asuntos nacionales y es antioscurantista por excelencia (…). Queda inaugurada esta farola nueva que sólo lleva diez días en uso, gran farola por lo mismo que llamamos a un hombre gran hombre" **(3)**

Acabado su discurso radiado "monumental", la gente que se encontraba en ese momento en la plaza le aplaudió y él se inclinó reverente delante de la farola. Ahora, esta intervención, sería considerada como una performance radiofónica o arte público.

Sus reportajes no sólo abarcaban la vida pública, sino también quiso cumplir su sueño de tener un "micrófono íntimo" en su casa, enlazado con la emisora central de Unión Radio, donde -en la soledad y el silencio- emitía su "Parte del Día" con aquello que eventualmente pasaba por su casa: una visita, las impresiones fugaces de una carta que le llegaba, lo que veía desde el balcón, lo "recién presenciado o lo recién sucedido". Él se consideraba un *cronista de guardia* y además el "poseedor de un micrófono privado en funciones universales" **(4)**.

He had installed his *Greguerías Workshop* at home, some of which were concerned with the radio medium itself, and apart from airing them he also published several –named "undulated greguerías", "wave's bundles" or "wavering capriccios" – in the "Humour Radio" section in *Ondas* magazine in different instalments. In those pieces he dwelt poetically on all the aspects of the new medium, from the purely technological elements (valves and accumulators, the microphone, the dial, loudspeakers, etc.) to the communicative factors (the messages, the audience, its power and merchantability…), being fascinated by the immaterial expansion that radio waves allow, going so far as to humanize them, as in his Undulated Greguería nº 22, written in 1927:

"Quite often, in those times of day without broadcasting, I leave my receiver on in order to find out how the air electronically breathes, how its nervous system seethes" (5).

This greguería is an invitation to listening to the "radio silence", a clear precedent to what John Cage proposed in his works 4'33'' and 0'00'', respectively written in 1952 and 1962.

It should be borne in mind that the "noisy silence" produced by the channel itself, was quite frequent in those early days of radio, due to interferences, difficulty with tuning and the so-called "electroacoustic parasites", and that it entailed multiple listener complaints, which Ramón echoed in his writings for radio magazine by presenting a ludic, creative reading of them, such as can be found in his articles "Variety and beauty of feedback" (Ondas nº 167, 26-08-1928), "The isolation of parasites" (Ondas, 14-05-1932) or "The radiowaves circus" (Ondas nº 215, 27-08-1929), in which he draws a parallel between the noise of radio waves and those of circus acts, including "a program of jugglers, acrobats and clowns performed by the "artist waves" themselves". (6)

Following this zeal for contemporaneity, Ramón proposes new monuments beyond the mere "erecting people bearing great similarities among them on marble or stone stools of varying height", which resemble "some sort of orchestra conductors without musicians or audience" (7). He thus designed meaningful monuments for his day and age: to the *thermoflask*, *fountain-pen*, aviation, automobile and radio. The "Monument for Radio" [see image no. 2] would have the world's most powerful speaker and would be like a *lifephone* or sound of life, as opposed to the "mute dummies" of the statues of great orators, who had they known about this kind of monuments, they would have used them to broadcast the "best speech of their lives".

Apart from the radio practice and writings on that medium by Ramón Gómez de la Serna, other forerunners can be found in his literary writings, which anticipate the concepts and manifestations of Sound Art. In his numerous greguerías and short stories he heterodoxly tackles such themes as silence, noise and the musical act. In relation to the subject of silence, Ramón believes that "silence is not our silence, a silence that we have to witness, or be immersed in order to understand it" (8), but rather, to him "silence is God", the eternity, what will remain, and for that reason he ironically states that he has "often left silence alone" in his own house "out of respect", so that he wouldn't be disturbed and "could kiss the women in his paintings". Furthermore, Ramón attributes an autonomous value to silence, to the point of conceiving it as another act in the circus show, designated as "the silent piece" (9), which he describes in his book "The circus" (1917) as "that intense interval at the beginning of a show", an expectation that "is only comparable to the one that precedes the entrance of the first bull in the Beneficencia bullfight". This appreciation of the elements surrounding the show

En su casa había instalado su *Taller de Greguerías*, donde algunas de estas greguerías fueron dedicadas al propio medio radiofónico, y que además de radiarlas algunas de ellas, las publicó también en la revista *Ondas* dentro de su sección "Radio Humor", a través de diferentes entregas que denominó "greguerías onduladas". "ovillejos de ondas" o "caprichos ondulados". En ellas reflexiona poéticamente sobre todos los aspectos del nuevo medio, desde los elementos puramente tecnológicos (válvulas y acumuladores, el micrófono, el dial, altavoces, etc.) hasta los factores comunicativos (los mensajes, el auditorio, su poder y su mercantilidad…), fascinándole ese nueva expansión inmaterial que ofrecen las ondas radiofónicas, donde llega a humanizarlas, como en su Greguería ondulada nº 22 escrita en 1927:

"Muchas veces, en horas sin posibilidad, dejo abierto mi aparato para saber como respira electrónicamente el aire, como bulle su sistema nervioso". (5)

Esta greguería es una invitación a la escucha del "silencio radiofónico" que antecede a lo que John Cage planteara en sus obras 4'33 y 0'00'', escritas en 1952 y 1962 respectivamente.

Hay que tener en cuenta que este "silencio ruidoso" generado por el propio canal era habitual en estos primeros años de la radiofonía, debido a las interferencias, la dificultad de sintonía y a los llamados "parásitos radioeléctricos", que conllevaba múltiples protestas de los radioyentes, donde Ramón se hacía eco en sus escritos en las revistas radiofónicas, ofreciendo una visión lúdico-creativa de ellos, como en sus artículos "Variedad y belleza de los pitidos" (Ondas nº 167, 26-VIII-1928), "Aislamiento del parásito" (Ondas, 14-V-1932) o "El circo de las ondas" (Ondas nº 215, 27-VIII-1929) donde en este último crea un paralelismo de los ruidos de las ondas de radio como si se trataran números de circo, realizados por "ondas artistas" en un "programa de equilibrismo, malabarismo y payasismo de las propias ondas".(6)

En este afán de contemporaneidad, Ramón propone nuevos monumentos más allá de "erigir personas muy parecidas entre sí sobre taburetes mas o menos altos de piedra y mármol", que son una "especie de director de orquesta sin músicos ni auditores" (7). De esta forma diseña monumentos significativos en la actualidad: al *thermo*, a la *pluma-fuente*, a la aviación, al automóvil y a la radio. El "Monumento a la Radio" [ver imagen nº 2] tendría el altavoz más potente del mundo y vendría a ser como un *vitáfono* o sonido de la vida, frente a los "estafernos mudos" de las estatuas de los grandes oradores, que de conocer este monumento estos "escultorizados" lo utilizarían para lanzar "el mejor discurso de su vida".

Además de los escritos y prácticas radiofónicas de Ramón Gómez de la Serna, encontramos otros antecedentes en su literatura que anticipa conceptos y manifestaciones del arte sonoro. En sus numerosas greguerías y relatos cortos, aborda de forma heterodoxa temas como del silencio, los ruidos y el hecho musical. En cuanto al tema del silencio, para Ramón "el silencio no es nuestro silencio, ese silencio que tenemos que presenciar o en el que tenemos que estar para comprenderle" (8), sino para él "el silencio es Dios", la eternidad, lo que quedará, por ello él dice irónicamente que "ha dejado sólo al silencio muchas veces por respeto" en su casa para no estorbarle y que pudiera "besarse con las mujeres de sus cuadros". Además, Ramón le confiere un valor autónomo al silencio, hasta el punto que lo concibe como un número más en el espectáculo del circo, denominándolo "el número silencioso" (9), que lo describe dentro de su libro "El circo" (1917), como "esa intensa expectación del principio del espectáculo", una espera que "sólo es comparable a la que atiende a la salida del primer toro en la corrida de la beneficiencia". Esta valoración

or sound event, constitutes an approaching to the ideas of Cage in his *4'33''* piece, which invites us to listen to those sounds of silence that surround us in every musical event, which Ramón considers to be responsible for creating the expectation in the hall: "In the silence of the very silent act there is a moment of solemnity, in which the whole amphitheatre stands up, and another moment in which silence is broken in a thousand pieces, into a thousand smithereens of a thousand claps".

This "discovery of the unusual in the 'trivial', the quotidian" (10) allows Ramón to reflect poetically about numerous noises of our daily life as, for example, when he invites us to listen to the sound of metallic shutters as they are closed at night or when the first one of them is drawn back in the morning, which reminds him of the theatrical indication to rise or lower the curtain (11), or the murmur of factories in the quiet of the night, which sound like the sea to him (as if it were a soundscape), or his description of how car horns hit you in the stomach (12). He also captures other more delicate sounds, such as the beating of our heart on the pillow, which to him is more distressing than the ticking of the clock, of which he wonders whether it is dying away or where it might progressively be going (13), or how the sound of the feet of a barefooted woman produces a sensual and relentless fever…" (14) and finally expresses the –paradoxically- most "terrible" sound of all, which is not determined by its decibels but rather by a certain sound pressure exerted by the sense of ridicule or the loss of social distinction: "The most terrible noise in the whole world is the one produced by a top hat when it falls!" (15).

Ramón proved responsive to the sounds surrounding him and the people who produced them, which is why he paid tribute to those street sounds: the cry of the melon vendor, the call for the watchman at night, the greengrocer's voice, the bell of the ragman or the whistle of the knife grinder which "causes the seeing ears to be known" (16) ("On hearing the knife grinder's whistle one shudders as if the evening wind passed through a primeval world filled with fears".) He lingers to poetically recall those sounds that he hears in the street together with those other ones that accompany him, such as the sound that carts make on the paving-stones, which brings to mind the transformation of our environment, as proposed by sound ecology, where sounds eventually pass away much as people do.

Lastly, we will emphasize a final aspect in which Ramón foreruns other practices of sound art: the sound imagery and actions that he created on describing unlikely situations inspired by musical instruments and performance. He preceded surrealism by linking the violoncello with women in a greguería from 1917 (17), and that other piece in which he compares a violin-case and a coffin (18). In later writings he continued to create surreal literary images such as in *The fiddler's dream* which consisted in "playing underwater so that it could be heard above the surface, creating musical water lilies" (19), *The accordion-house* where "the man of the bellows had been forced to live with his family inside his own accordion" (20), or the *Musical Marmalade* which was made by a piano teacher by means of notes and piano keys (21). In another short piece called The zambomba [a friction drum like a Lion's roar used in traditional Spanish music, T. N.] from 1922, he even "writes" a score on a staff, a work for solo zambomba entitled *The Turron* [see image nº 3] in which he substituted the musical notes by upper and lower case "U" letters, so that the zambomba could become a "worthy companion to the double bass" and a new teacher could be hired by the Royal Music Conservatory as a "zambomba virtuoso" (22). Ramón's involvement with music wasn't as a composer but as the author of the libretto for the opera *Charlot* (23), written in 1933 and composed by Salvador Bacarisse, one of the members of the *1927 generation*. Making the most of a trip to Argentina in the same year it was completed, there was a frustrated attempt

de los elementos que rodean al espectáculo o al hecho sonoro, es un acercamiento a las ideas de Cage en su obra *4'33''* que nos invita a escuchar esos sonidos del silencio que nos envuelven en todo hecho musical, que para Ramón son los que generan la expectación en la sala: "En el silencio del número muy silencioso hay un momento de solemnidad, en que los anfiteatros se ponen de pie, y otro momento en que se rompe el silencio en los mil pedazos, en los mil añicos de las mil palmadas".

En este "descubrimiento de lo insólito en lo 'trivial', en lo cotidiano" (10), Ramón reflexiona poéticamente con numerosos ruidos de nuestra cotidianidad, como por ejemplo invita a escuchar el ruido de los cierres metálicos al cerrarse en la noche o el descorrerse de la primera cortina metálica por la mañana, que le recuerda las señales teatrales de bajada o subida del telón (11), o el murmullo de las fábricas en la noche silenciosa que le suenan al mar (como si de un paisaje sonoro se tratara) y describe cómo las bocinas del automóvil atacan al estómago (12). Además, recoge otros sonidos más sutiles como el latido de nuestro corazón en la almohada, que le es mas desolador que el tic-tac del reloj, donde de este último se pregunta si se pierde o "¿dónde se va yendo?" (13), o de cómo el "ruido de los pies descalzos de una mujer da una fiebre sensual y cruel…" (14) y finalmente expresa –paradójicamente- el ruido más "terrible" de todos, que no está determinado por sus decibelios sino por una presión sonora del sentido de ridículo o la pérdida de distinción de clase social: "¡El ruido más terrible del mundo es el que produce un sombrero de copa al caerse!". (15)

Ramón fue sensible a los sonidos que le rodeaban y por la gente que los producía, de ahí que homenajea a esos sonidos de la calle: el canto del melonero, la llamada al sereno, la voz del vendedor de frutas, la campanilla del trapero, o el chiflo del afilador que "delata a los oídos videntes"(16) ("Al oír el chiflo del afilador se sienten escalofríos como si pasase el viento del atardecer por el primitivo mundo lleno de miedos"). Se para a poetizar estos sonidos que escucha en la calle junto a esos otros que le acompañan, como el que producen las carretas por el pavimento de piedra, que nos hace recordar la transformación de nuestro entorno que plantea la ecología sonora, donde los sonidos mueren como las personas.

Finalmente, resaltaremos el último aspecto donde Ramón anticipa otras prácticas del arte sonoro, y son esas imágenes y acciones sonoras que genera cuando describe situaciones inverosímiles a partir de los instrumentos y manifestaciones musicales. El se anticipa al surrealismo creando una asociación del violoncello con la mujer en una greguería de 1917 (17), y aquella otra equiparando la funda de un violín con la caja de un muerto (18). Textos posteriores sigue creando imágenes literarias surreales como el *Sueño del violinista* que era "tocar debajo del agua para que se oyese arriba, creando los nenúfares musicales" (19), *La vivienda acordeón* donde "el hombre del fuelle se había visto obligado a vivir con su familia en su propio acordeón" (20), o la *Mermelada musical* que era elaborada por una profesora de piano a base de notas y teclas (21). En otro texto breve que titula *La zambomba* de 1922, inclusive llega a "escribir" una partitura en un pentagrama, una pieza sola para zambomba titulada *El turrón* [ver imagen nº 3] donde sustituye las notas musicales por "U" mayúscula y "u" minúscula y sus variaciones, con la intención de que sea la zambomba una "digna compañera del bajo" y que en el Real pudiera haber un nuevo profesor que sea un "virtuoso de la zambomba" (22). Ramón tuvo contacto con la música, no como compositor, sino como escritor del libreto de la ópera *Charlot* (23), escrita en 1933 y musicada por Salvador Bacarisse, un compositor de la llamada también *Generación del 27*. La ópera tuvo un frustrado intento de estrenarse el mismo 1933 aprovechando un viaje a Argentina, en el

at opening at the Teatro Colón, in Buenos Aires. Ramón, who originally intended to have Charlot himself attend the opening, thought that had the opera been premiered "it would have caused a great deal of lyrical scandal, but they didn't dare to stage it" (24). The work has been acknowledged as the new genre in Spanish comic opera, where –for example- an Italian-like tenore, much as a true 'Charlot', loyal to silent cinema, courts his lover without singing a single note " (25).

However, the realm where Ramón truly enjoys a complete creative freedom is that of his writings, in which he often creates extra-musical experiences that anticipate what years later would become the sound events by such anti-art groups as *Fluxus*, as for example in his phantasmagoria "The suicide of piano", published around 1935, where he describes a scene in which a sizeable upright piano got loose from its ropes and fell down to the street from a fourth floor, being smashed into "a thousand pieces and over a thousand notes". In Ramón's words: "The musical bomb affected the whole city, and flat notes appeared scattered on remote rooftops and black keys were found inside distant gloves" (26), and the piano had thus managed to get away from some "monotonous lessons".

Ramón's legacy hasn't only been handed down in writing, but also through his recorded image and voice, as in the film (with sound) "The Orator" (27), shot in 1928 by Feliciano Vitores by means of an inadequate sound format known as *Phonofilm*. In it Ramón staged a monologue-performance in the manner of his famous *suitcase-lectures* in which he produced objects from a suitcase and improvised his *unusual discoveries from the trivial*, in this case featuring a nouveau riche "glassless monocle", a giant hand that parodies the demagogical political speeches, as well as his extraordinary phonetic imitations of a hen-house on warm afternoons. Apart from this film, a single album was released –hardly over 200 copies were made- (virtually impossible to find these days) as part of the "Antología Sonora" (28) collection directed by Guillermo Orce and Arturo Cuadrado under the title "Greguerías" where Ramón himself is the reader. There also are some recordings of his lectures preserved in the audio archive of Radio Nacional de España, one of which was "comments on the Argentinean exile" probably recorded in 1949 after his return to Spain, and in which the technical sheet states that he performs "imitations of a cock" and utters "grandiloquent words". On that same year, after such a cold welcome, he returned to Argentina for good.

Cubism: "The symphonic orchestra of shattered flesh"

With the above sentence (29) Picasso himself defined his painting the "Démoiselles d'Avignon" (1907), a work considered to be the start of European artistic avant¬-garde, and in which the artist makes use of the concepts of "orchestra" and "symphony" belonging to musical language, perhaps due to the fact that they didn't require a figurative reference -as is the case in visual arts- in order to express a simultaneous coherence and confluence of its diverging elements. Picasso was constantly in touch with music and musicians, especially through the making of the costumes and scenery for several ballets: "Parade" (1916-17) with music by Erik Satie and libretto by Jean Cocteau, "The Three Cornered Hat" (1919) by Manuel de Falla, and "Pulcinella" (1920) by Igor Stravinsky. The ballet "Parade" was probably the one in which he made his greatest contribution and -by implication- caused the greatest scandal; his cubist costumes for the characters, such as the "American manager" [see image no. 4], which was formed by a sky-scraper superstructure and had a megaphone attached to one of its hands, thus conferring a "certain choreographic rubric" (in Cocteau's words) which forced the dancer to move like an automaton and create "a rhythmical tumult with the noise of his feet during the silences interwoven in the musical acts" (30).

Teatro Colón de Buenos Aires, donde Ramón quería incluso traerse al propio Charlot al estreno, pero de haberse estrenado la ópera –en palabras de Ramón- "hubiera sido un buen escándalo lírico, pero no se atrevieron a estrenar" (24). La obra se ha valorado como el nuevo género de la ópera cómica española, donde se sirve –por ejemplo- de "un tenor a la italiana para cotejar a su amada sin pronunciar él ni una nota, como un 'Charlot' auténtico, fiel al cine mudo" (25).

Pero realmente donde Ramón goza de toda su libertad creativa es en sus escritos, donde a veces construye experiencias extramusicales que anticipan lo que años después serán acciones sonoras de grupos anti-artísticos como *Fluxus*, como es el caso de su fantasmagoría llamada "Suicidio de un piano", publicada hacia 1935, donde nos crea una situación de un gran piano vertical que se escapa de sus amarras y cae de un cuarto piso a la calle, rompiéndose en "mil pedazos y en mas de mil notas", en palabras de Ramón: "La bomba musical conmovió a toda la ciudad, y aparecieron bemoles perdidos en los tejados lejanos y teclas negras en guantes remotos" (26), de esta forma el piano había conseguido salvarse de unas "monótonas lecciones".

El legado de Ramón no ha quedado sólo sobre el papel, sino también su imagen y voz grabada, como en el film sonoro "El orador" (27) rodado en 1928 por Feliciano Vitores mediante un precario sistema sonoro llamado *Phonofilm*, donde Ramón realiza un monólogo-performance a la manera de sus famosas *conferencias-maleta* donde saca objetos de una maleta e improvisa sus *descubrimientos insólitos de lo trivial*, en este caso "un monóculo sin cristal" de nuevo rico y una mano gigante que parodia los demagogos discursos políticos, además de sus imitaciones fonéticas no habituales de un gallinero en las tardes calurosas. Además de este film, se editó en Buenos Aires, dentro de la colección "Antología Sonora" (28) dirigida por Guillermo Orce y Arturo Cuadrado, un disco individual suyo de poco más de 200 copias (inencontrable hoy en día), titulado "Greguerías", donde es el propio Ramón quién las recita. También se encuentran grabadas algunas de sus conferencias en los archivos sonoros de Radio Nacional de España, una de esas conferencias "Comentarios del exilio en Argentina", grabada posiblemente en 1949 a su vuelta a España, donde en la ficha técnica se indica que realiza "imitaciones del gallo" y dice "palabras altisonantes". Ese mismo año volverá a Argentina definitivamente, después de su fría acogida.

Cubismo: "La orquesta sinfónica de carnes hechas pedazos"

Con esta frase (29) definía el propio Picasso su cuadro de las "Démoiselles d'Avignon" (1907), pintura considerada como el comienzo de la vanguardia artística europea, y donde aquí el artista se sirve de los conceptos de "orquesta" y "sinfonía" propios del lenguaje musical, tal vez porque éstos no necesitaban una referencia figurativa –como en las artes visuales- para expresar una coherencia y confluencia al mismo tiempo de sus elementos divergentes. Picasso tuvo un contacto constante con la música y los músicos, especialmente a través de la realización del vestuario y escenografía de varios ballets: "Parade" (1916-17) con música de Erik Satie y libreto de Jean Cocteau, "El Sombrero de Tres Picos" (1919) de Manuel de Falla, y "Pucinella" (1920) de Igor Strawinsky. Será con el el ballet "Parade" donde quizá logra su mayor aportación y –por extensión- un gran escándalo; su vestuario cubista de los personajes como el "manager americano" [ver imagen nº 4], que lo formaba una superestructura de rascacielos y donde en una de sus manos sujetaba un megáfono, confiriéndole una "cierta rúbrica coreográfica" (en palabras de Cocteau) que obligaba al bailarín a moverse como un autómata y a crear "un tumulto rítmico con el ruido de sus pies durante los silencios intercalados en los números musicales" (30).

All of this came on top of those other noises that Cocteau suggested Satie to include in the music score: a typewriter, a whip or gunshot; which cause it to be a forerunner of what is known as action music, that was to begin in the 1960s and also featured a demythicizing critical content about the society of the times, whose business, competitive and advertising aspects were reflected through the characters of *Parade.*

Picasso's interest in music can also be found in his drawings, paintings and sculptures, from the beginning of his blue period until his lengthy cubist experience, always managing to portray a musicality in the image, where the identification of *body/instrument* becomes increasingly greater, going from the fusion of "subject/object" to that of "object/object", this last aspect being especially developed in his still lives, thus creating a spatial-temporal dialogue between the various visual qualities of sound and the musical elements of the image. By way of reference, we will allude to two works created by Picasso that respond to different developments of Cubism. *"Construction. Violon, bouteille sur une table-automne 1915" and "Guitare-mai 1926".* In the first of the two [see image nº. 5] Picasso translates the vibrations and sound waves through the very structuration of space and the compositional organization of the work, which also refers to an organization which is sonic and musical. The assembling of Cubism through the introduction in the works of a "fourth dimension" -that of time- is well-known, thus being organized according to the category of simultaneity. This category is maintained thanks to the introduction of an objectivity based on the coexistence of viewpoints. This concept, which can lead to the idea of the folding of space, to the kaleidoscopic play of glances, is transformed in the work by the introduction of an unfolding of the compositional thanks to which this work establishes a communication with sound, understood as the spreading of sound waves.

According to the above, the spatial-temporal play is transformed and perception becomes perceptive vibration, thanks to the two-fold impression produced by the fact that two diverging aspects are unfolded in it:

-The visual point of view, resulting from the simultaneous structuring of several points of view that cause the plane-counter-plane play and break the gestaltic structuring of figure-background and the visual coherence.

-The point of view that could be metaphorically referred to as sonic, which causes the compositional volume, structuring that simultaneous game through the projection of depth or of an oblique line that causes us to tend to "listen" to the high-pitched sounds of the violin.

Thus, that *"still life"* by Picasso is animated, at least by a assumed sound, that of the clattering of the bottle's dark glass, the penetrating sound that the very violin seems to produce, combining, displaying and organizing the space beyond the visual, appealing to a assumed sonority.

As to the second of the works mentioned, his *Guitare* [see image nº. 6], it can be said that the play of lines is what creates the actual tension of the strings which, as well as enabling them to produce sound, organizes and distributes visual space. The vertical strings embody a contained tension that tends to expand and become more noticeable thanks to the introduction of an angular line, which is also a string in terms of its materiality. The hole in the guitar, situated in the centre of the arrangement, is far from being the vanishing point for the

Todo ello añadido a esos otros ruidos que Cocteau sugirió a Satie que incluyera en su partitura: una máquina de escribir, un látigo o disparos de pistola; que lo convierten en un antecedente de la llamada acción musical (o action music) que se iniciará en los años sesenta, y que contendrá también un contenido crítico desmitificador a la sociedad de su momento, que en los personajes de *Parade* reflejaban los negocios, la competencia y la propaganda.

El interés de Picasso por la música se encuentra también en sus dibujos, pinturas y esculturas, desde los inicios de su época azul hasta su largo recorrido cubista, consiguiendo reflejar siempre una musicalidad en la imagen, donde la identificación *cuerpo/instrumento* se va haciendo cada vez mayor, pasando de la fusión "sujeto-objeto" a "objeto-objeto", desarrollado éste último especialmente en sus naturalezas muertas, creando un diálogo espacio-temporal entre las diferentes cualidades plásticas del sonido y las musicales de la imagen. Para su comprobación, aludiremos aquí a dos obras realizadas por Picasso que responden a diferentes desarrollos del cubismo. *"Construction. Violon, bouteille sur une table-automne 1915"* y *"Guitare-mai 1926".* En la primera de ellas [ver imagen nº 5] Picasso traduce las vibraciones y las ondas sonoras a través de la propia estructuración del espacio y la organización compositiva de la obra, que remite también a una organización que es sonora y musical. Es muy conocida la articulación del cubismo gracias a la introducción de una "cuarta dimensión" en las obras, la del tiempo, organizado en función de la categoría de simultaneidad. Esta categoría se mantiene por la introducción de una objetividad basada en la coexistencia de los puntos de vista. Esta idea, que puede llevar a la idea de plegado del espacio, al juego calidoscópico de las miradas, está transformada en la obra por la introducción de un despliegue de lo compositivo gracias al cual en este trabajo se comunica con el sonido, entendido como el despliegue de ondas sonoras.

De acuerdo con lo dicho, el juego espacio-temporal se transforma y se convierte la percepción en vibración perceptiva, gracias a la doble sensación que produce el hecho de que en ella se despliegan dos aspectos divergentes:

-El punto de vista visual, resultante de la estructuración simultánea de varios puntos de vista que provocan el juego plano-contraplano y que rompen la estructuración gestáltica de figura-fondo, y la coherencia visual.

-El punto de vista que podríamos denominar –metafóricamente- sonoro, que provoca el volumen compositivo estructurando ese juego simultáneo por la proyección de la profundidad o de una línea oblicua que hace que tendamos a "escuchar" los sonidos agudos del violín.

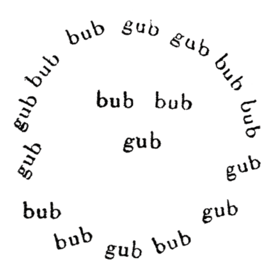
De este modo, esa *"naturaleza muerta"* de Picasso, se encuentra animada, al menos por un sonido supuesto, el del entrechocar de los oscuros vidrios de la botella, el del propio sonido penetrante que parece emitir el violín, combinando, disponiendo y organizando el espacio más allá de lo visual, apelando a una supuesta sonoridad.

Por lo que se refiere a la segunda de las obras que queríamos traer a colación, su *Guitare* [ver imagen nº 6], de ella podemos decir que es el juego de líneas el que marca la propia tensión de las cuerdas que, al tiempo hace que éstas puedan emitir un sonido, organiza y distribuye el espacio visual. Las cuerdas verticales marcan una tensión contenida que tiende a expandirse y acentuarse gracias a la introducción de una línea quebrada, que también es cuerda en su materialidad. Lejos de ser el agujero de la guitarra, al centro de la

sight. Instead, the eye opens up, broadens along the surface, not only due to the above-mentioned tension marked by the lineal play of the strings, but also by the piece of green gauze, representation of a subtle, almost feminine sound, that the guitar withholds in its void while enabling its subtle, vaporous evanescence. The fabric, together with that tense balance of the composition, represents the evanescent aspects of sound, which the image keeps, while also diffusing them beyond itself, towards us, towards the surrounding space.

The powerful presence of the guitar's hollowness, that which enables it to keep and emit its sound, seems to drag us at the same time towards the myth and mystery that is mythologically represented by Orpheus. The sound is calmed and tense at the same time. The instrument seems about to explode in harmony, or on the verge of being torn. On the other hand, the very introduction of the strings turns this work into a piece with a markedly tactile character, inviting the viewer to "strum" with the fingers (as Ramón mentioned in his erotic greguería) that broken tension of sound beyond its actual visual representation. This sonic silence of Picasso's guitars, where sounds and resonances are latent, creates a mysterious tension, which caused Jean Cocteau to comment: "Mon rêve en musique serait d'entendre la musique des guitares de Picasso" (31).

Besides Picasso, other artists from our land were influenced by Cubism, such as Catalonian poet Josep M. Junoy who, influenced by Apollinaire's calligraphs, created some such pieces by means of poems in dynamic compositions, which also included plays with the size of the fonts and signs: "Miró" (1917), "Deltoides" (*to Nijinsky*, 1917), "Oda a Guynemer" (1918), "Zig-zag" (1920) or "Art Poètica" (1920). In some of these poems he interwove verses with score fragments, as in the poem "Eufòria" (1917), in which he placed a fragment of a piece by Italian Futurist Balilla Pratella diagonally together with his verses, like an explosion of "fragments" of sounds and words [see image nº. 7]. This influence of Cubism and Futurism in Catalonia also had an echo in the work of poet Joan Salvat-Papasseit, who went as far as to publish a Manifesto "Against the poets with lower case. First Catalonian Futurist Manifesto" (1920) and in several of his poems it is possible to see the recourse to the *Futurist words in freedom*, featuring experiments with typography and onomatopoeia, as in the poem "Romàtica" (1925) in which "el clar de lluna és un lladruc de gos/ quelcom que compromete" (32):



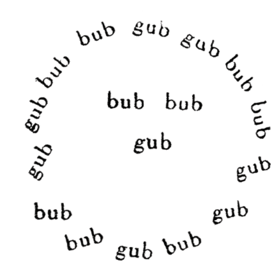
Vibrationism and Ultraísm: From visual noise and onomatopoeia to "teaching how to listen without words"

In Europe various avant-garde movements emerged that established a relation between musical language and visual arts, drawing correspondences of sound and colour, time and space, creating a kind of visual music devoid of sounds through perceptive affinities and sensorial equivalences.

composición, el lugar el que fuga la mirada, ésta se dilata y se ensancha a través de la superficie, no sólo a causa de la tensión citada marcada por el juego lineal de las cuerdas, sino también por el trozo de gasa verde, representación de un sonido sutil y casi femenino, que la guitarra retiene en su perforación al tiempo que permite su evanescencia sutil y vaporosa. La tela, junto a ese equilibrio tenso de la composición, representa los aspectos evanescentes del sonido, que la imagen retiene, al tiempo que tiende a difundir más allá de sí misma, hacia nosotros, hacia el espacio que la rodea.

A un tiempo, la presencia poderosa de la oquedad de la guitarra, aquello que le permite retener y emitir su sonido, de nuevo nos arrastra hacia el mito y el misterio representado mitológicamente por Orfeo. El sonido, a la vez que calmado es tenso. El instrumento parece a punto de estallar en armonía, o estar a punto de rasgarse. La introducción misma de las cuerdas, convierten, por otra parte, este trabajo en un trabajo con un carácter marcadamente táctil, e invitan a "rasgar" con los dedos (como aludía Ramón en su greguería erótica) esa tensión quebrada del sonido más allá de su propia representación visual. Este silencio sonoro de las guitarras de Picasso, donde los sonidos y las resonancias son latentes, crean una tensión misteriosa, que a Jean Cocteau le lleva a declarar: "Mon rêve en musique serait d'entendre la musique des guitares de Picasso" (31).

Además de Picasso, otros autores en nuestra geografía se vieron influenciados por el cubismo, como el poeta catalán Josep M. Junoy, influenciado por los caligramas de Apollinaire, realizó varios de ellos con poemas en composiciones dinámicas y jugando también con el tamaño de las letras y signos: "Miró" (1917), "Deltoides" (*a Nijinsky*, 1917), "Oda a Guynemer" (1918), "Zig-zag" (1920) o "Art Poètica" (1920). Algunos de estos poemas intercaló versos con trozos de partitura, como el poema "Eufòria" (1917), que puso un fragmento de una obra del futurista italiano Balilla Pratella, dispuesta diagonalmente junto a sus versos como un estallido de "pedazos" de sonidos y palabras [ver imagen nº 7]. Esta influencia del cubismo y futurismo en Cataluña, también estuvo presente a través del poeta Joan Salvat-Papasseit, que inclusive publicó un manifiesto "Contra els poetes amb minúscula. Primer Manifest Català Futurista" (1920) y varios de sus poemas se encuentra el recurso sonoro-visual de las *palabras en libertad futuristas*, experimentando con la tipografía y la onomatopeya como en el poema "Romàntica" (1925) donde "el clar de lluna és un lladruc de gos / quelcom que compromete" (32):



Vibracionismo y Ultraísmo: Del ruido visual y la onomatopeya a "enseñar a oír sin palabras"

En Europa se producen diferentes movimientos en la vanguardia donde relacionan el lenguaje musical y la plástica, creando correspondencias de sonido y color, tiempo y espacio, a través de afinidades perceptivas y equivalencias sensoriales creando una música visual sin sonidos.

Such trends as Henri Valensi's "musicalism", Robert and Sonia Delaunay's "Orfism" or Kandisky's search for a "synthetic art" constituted attempts to create a trans- (rather than inter-) disciplinary relationship between music and art based on all the aspects that bind them together on a structural level through their common vocabulary, so as to reflect either life's aural-visual rhythm or the universal harmony in which everything is connected. Although that parallelism between music and image cannot be found in Spain, the relationship noise-image can be encountered, mainly in what has come to be associated with "Vibrationism", a term coined around 1916 by Rafael Barradas (who in spite of being Uruguayan, developed his visual works in Spain), who had personally met the Italian Futurists and traveled to Barcelona in 1914, where he established contact with the Catalonian avant-garde of the time, especially Salvat-Papasseit. *Vibracionismo* is a highly personal synthesis of various avant-garde movements created by Barradas: Cubism, Simultaneism and, mainly, Futurism, hence the fact that through his drawings and paintings he manages to capture the vibrant pace of the city, of its streets and cafés, expressing by means of onomatopoeias, numbers, letters and discontinuous lines the "noise" that surrounds us. The disorderly and dissonant movement, the "vibration" of shapes and sounds is noticeably manifest in his vibrationist drawing "Bonanitingui" (1917) [see image nº 8], which records the noises of a street in Barcelona by means of onomatopoeias drawn with graphic variations, by way of intermittent "bubbles", reminiscent of the *Futurist words in freedom*.

The use of onomatopoeia, which was a relevant contribution of Italian Futurism to sound poetry, also exercised an influence on Spanish Ultraism –arguably considered the only rigorously avant-garde movement originated from Spain, and which enjoyed a considerable proliferation in Spanish America. This movement emerged in 1918 in the course of a conversation in the no longer existing Café Colonial in Madrid between Xavier Bóveda and Rafael Cansinos-Assens, a dialogue which would later be transformed into an interview and, a little later, in the Autumn of 1918, into the first Ultraist Manifesto, named *Ultra*, in which they sated that "for the time being we think it will suffice to let out this cry for renewal" **(33)**, appeared in the newspapers. This movement was something like a synthesis of avant-garde European movements (specially Futurism, Cubism and Expressionism) and the discipline where it saw its greatest development was poetry, cultivating experimentation with images and metaphors, although also including "typographic dislocation" (in the words of Guillermo de Torre) and onomatopoeia. The latter punctuates some of Xavier Boveda's poems, such as "Un automovil pasa" [An automobile passes by, N.T.] (Grecia magazine nº XIII, 1919), which imitates the sounds of an automobile as it drives slowly ("Oú, oú, oú") or frantically ("Trrrrrrr Trrrrrrr") or, in his poem "El tranvía" [The Streetcar, N.T.] (Grecia magazine nº XIV, 1919), the noise made by a tram when its brakes ("Ro-ro-ro-ro-ro…") or screeches ("iiiiiii"). An example of a purely onomatopoeic poems can be found in "A caballo, río y martin pescador" [On Horseback, river and kingfisher, N.T.] by Fernando María de Milicua, a phonetic poem that closes his only book "Poemas cortos en prosa" (1925), and where the author informs the reader before the above-mentioned poem that "the faith I lost in words I found in sounds" **(34)**:

ton , ti , que ,
ton , ti , que ,
ton , ti , que ,
tíquete – tíquete –tíqueteton
tíquete – tíquete –tíqueteton
tíquete – tíquete –tíqueteton
¡ flac ! …
boriboro boribora
boriboro boribora
boriboro
¡ tulip ! ¡ tulip !
bori bi, bi, bi, bi, bi, bi, bi, …

Tendencias como el "musicalismo" de Henri Valensi, el "Orfismo" de Robert y Sonia Delaunay o la búsqueda de un "arte sintético" en Kandinsky, tratan de crear una relación transdisciplinar (más que interdisciplinar) entre música y arte en todo aquello que le unen estructuralmente en su vocabulario común, para reflejar ya sea el ritmo sonoro-visual de la vida o la armonía universal donde todo está vinculado. En España no encontramos ese paralelismo entre música e imagen, pero sí puntualmente la relación ruido-imagen, reflejado especialmente en lo que se ha identificado con el "Vibracionismo", término creado hacia 1916 por Rafael Barradas (aunque uruguayo, su trabajo plástico lo realizó en España), que conoció directamente a los futuristas italianos y que en 1914 viajó a Barcelona y se relacionó con la vanguardia catalana del momento, especialmente con Salvat-Papasseit. El *Vibracionismo* es una síntesis muy personal de Barradas de varios movimientos de vanguardia: Cubismo, Simultaneísmo y principalmente el Futurismo, de ahí que a través de sus dibujos y pinturas recoge el movimiento trepidante de la ciudad, de sus calles y cafés, expresando con onomatopeyas, números, letras y líneas entrecortadas el "ruido" que los envuelve. El movimiento desordenado y disonante, la "vibración" de formas y sonidos, queda expresado especialmente en su dibujo vibracionista "Bonanitingui" (1917) [ver imagen nº 8], que recoge los ruidos de una calle de Barcelona a través de onomatopeyas dibujadas con variaciones gráficas, a modo de "bocadillos" entrecortados, que nos recuerda las *palabras en libertad* futuristas.

El empleo de la onomatopeya fue una contribución importante del futurismo italiano a la poesía sonora, que tuvo su influencia también en el Ultraísmo español, considerado quizá el único movimiento de vanguardia propiamente dicho surgido en España y que tuvo su expansión en Hispanoamérica. Este movimiento surgió en 1918 en un diálogo de café de Xavier Bóveda con Rafael Cansinos-Asséns, en el desaparecido Café Colonial de Madrid, que después este diálogo se transformó en entrevista y poco después en otoño de 1918 se publicaría en prensa el primer manifiesto ultraísta llamado *Ultra*, donde decían que "por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación" **(33)**. Este movimiento venía a ser la síntesis de los movimientos de vanguardia europeo (especialmente Futurismo, Cubismo y Expresionismo) y será en la poesía donde se desarrollará principalmente, cultivando la experimentación con la imagen y la metáfora, aunque también abordarán la "descoyuntación tipográfica" (en palabras de Guillermo de Torre) y la onomatopeya. Esta última, la encontramos diseminada en algunos poemas de Xavier Bóveda como en "Un automóvil pasa" (Revista Grecia nº XIII, 1919) que imita los ruidos del automóvil cuando va lento ("Oú, oú, oú") o frenético ("Trrrrrrrrr Trrrrrrrrr"), o en el caso de su poema "El tranvía" (revista Grecia nº XIV, 1919) con el ruido de los frenos ("Ro-ro-ro-ro-ro…") o cuando rechina ("iiiiiiii"). Poemas plenamente onomatopéyicos es "A caballo, río y martín pescador" de Fernando María de Milicua, que es un poema fonético con el que cierra su único libro "Poemas cortos en prosa" (1925), donde advierte antes de la lectura de este poema que "la fe que perdí en las palabras la encontré en los sonidos" **(34)**:

ton , ti , que ,
ton , ti , que ,
ton , ti , que ,
tíquete – tíquete –tíqueteton
tíquete – tíquete –tíqueteton
tíquete – tíquete –tíqueteton
¡ flac ! …
boriboro boribora
boriboro boribora
boriboro
¡ tulip ! ¡ tulip !
bori bi, bi, bi, bi, bi, bi, bi, …

This loss of faith in words brings to mind one of the Ultraist notes included among the collaborations of *Ultra* magazine (31), as a definition of Ultraism itself:

"Note for the deaf. Classes given on how to hear without words"

This *hearing without words* led them to include in their poems elements peculiar to the new technological mediums, sometimes by way of metaphors as in the poem "Auriculares" [Headphones, N.T.] (Ultra magazine nº 24, 15-03-1922), written by Guillermo de Torre and dedicated to a fellow ultraist named Jorge Luis Borges, in which mystic harmony is mixed with the noise of modern life:

Above the customs
All the human ears in the headphones

Multiple resonances are heard
From astral melodies
And the dynamic noises of the day

To the synchronic winds
Of our futuristic rhythm

In other cases the actual language of the technologic medium is featured in the poem in a more obvious manner, as is the case with the Morse message featured in "Nocturno. T.S.H." (*Grecia* magazine nº XIX, June 1919) by Juan Larrea, a radiographic poem created in the early days of radio-telegraphy in which he links the "chirp, chirp of sad birds" with a voice calling from the stars:

".–.-…-..-.–.-.-..-…–.-..—……."

Spanish Surrealism: "Let me be, in my silent contemplation"

According to Man Ray, in general "surrealists despised music; there were no musicians among them because they considered them to be of a lesser mentality" (36) as evidenced by the explanation given by André Breton himself, stating that "the rather precise and varied spiritual realizations" of visual expression, would never be possible in "the realm of music, which, of all the sensations, is the one that causes the greatest confusion". This attitude ruled out the possibility of our making reference nowadays to a strictly speaking surrealist music, even if there were surrealist composers who tried to put this music into practice (André Souris or Jaroslav Jezek), and in spite of the keen interest that surrealist visual artists felt for musical instruments, which they often featured in their works, be it through pictoric representation, adapted as surrealistic objects or in their film plots. It is in these aspects that an affinity with sound art can be found, not so much because of its possible musical interpretation, but rather in its symbolic, poetic, erotic or oneiric signification. This becomes clearly evident in such works by Man Ray as "Emak Bakia" (1926), "Le Violon d'Ingres" (1924) and "Objet à détruire" (1922-23), but also in Spanish surrealists such as Salvador Dalí and Luis Buñuel. The presence of musical instruments from a surrealist perspective and, by extension, as a forerunner of subsequent sound art practices, can be found in the first two films in which Dalí and Buñuel collaborated: "Un chien Andalou" (1929) and "The Golden Age" (1930). In the former, in scene no. 53 in the script [see image nº 9], the protagonist appears dragging two

Esa pérdida de fe en las palabras, nos hace recordar uno de los avisos ultraístas que se incluían entre las colaboraciones de la revista *Ultra* (35), para definir el propio Ultraísmo:

"Aviso a los sordos: Se enseña a oír sin palabras"

Este *oír sin palabras* les lleva a incluir en sus poemas elementos propios de los nuevos medios tecnológicos, unas veces a modo de metáfora como el poema "Auriculares" (revista Ultra nº 24, 15-III-1922) de Guillermo de Torre, dedicado al también ultraísta Jorge Luis Borges, donde se mezcla la armonía mística con el ruido de la vida contemporánea:

Sobre las costumbres
todos los oídos humanos en los auriculares

Se oyen múltiples resonancias
Desde las melodías astrales
y los ruidos dinámicos de hoy

hasta los vientos sincrónicos
de nuestro ritmo porvenirista

En otras ocasiones de forma mas evidente, incluyen el propio lenguaje del medio tecnológico en el poema, como el mensaje morse en "Nocturno: T.S.H." (revista *Grecia* nº XIX, junio de 1919) de Juan Larrea, un poema radiográfico en los inicios de la radiofonía donde enlaza el "pío pío de los pájaros tristes" con una voz que le llama desde las estrellas:

".–.-…-..-.–.-.-..-…–.-..—……."

Surrealismo español: "Que me dejen a mí, a mi contemplación silenciosa"

Por lo general -en palabras de Man Ray- "los surrealistas despreciaban la música, no había músicos entre ellos porque los consideraban de una mentalidad menor" (36), y prueba de ello es la explicación que da el propio André Breton, que frente "a las realizaciones espirituales bastantes precisas y diferentes" de la expresión plástica, nunca serían posibles en "la expresión musical, de todas las sensaciones, la de mayor confusión". Esta actitud impidió que hoy en día pudiéramos hablar de una música surrealista propiamente dicha, aunque hubiera compositores surrealistas que intentaron llevarla a la práctica (André Souris o Jaroslav Jezek), y a pesar del gran interés que los artistas plásticos surrealistas tuvieron por los instrumentos musicales, que siempre les sedujo incluir en sus obras, ya sea en la representación pictórica, adaptado como objeto surrealista o en la trama de los films. Es en estos aspectos, donde encontramos una afinidad con el arte sonoro, no tanto por su posible interpretación musical, sino por su significación simbólica, poética, erótica u onírica. Esto se ve reflejado claramente en la obras de Man Ray como "Emak Bakia" (1926), "Le Violon d'Ingres" (1924) y "Objet à detruire" (1922-23), pero también en los surrealistas españoles como Salvador Dalí y Luis Buñuel. La presencia de instrumentos musicales desde un tratamiento surrealista y por extensión pionero en prácticas posteriores en el arte sonoro, lo encontramos en los dos primeros films que colaboraron Dalí y Buñuel: "Un perro andaluz" (1929) y "La Edad de Oro" (1930). En el primero de ellos, en la escena nº 53 del guión [ver imagen nº 9], aparece el protagonista arrastrando dos pianos con 2 asnos putrefactos

pianos with two rotten donkeys, one on top of each instrument, which will later on be dragged by two priests:

"Nº 53: shot in profile, in the foreground the ropes and the objects attached to them are seen passing by. Firstly, the stoppers, then the melons (The character keeps on pulling with all his might) and, finally, the pianos which are crammed full with donkey carrion. (The girl stifles a scream). As the two keyboards pass by, the heads of the donkeys, sticking out from the sound box, lean on the end of the keyboard corresponding to the high-pitched notes" (37)

Although, when they developed the script, neither Buñuel nor Dalí had in mind any specific signification, the scene obviously contains very strong contrasting elements: the pianos against the dead donkeys, harmony side by side with putrefaction, the affluent with the forsaken, culture with ignorance. And all of it being dragged by the character, as if it were a historical, social, psychological hindrance that he is unable to avoid. It is singular that the script should specify that the heads of the donkeys are to stick out from the pianos' soundboxes and rest on the high-pitched keys, as if it were the harmonious playing itself which caused its own rotting flesh to emerge. Nowadays, this scene could very well be understood as an installation, a musical action or sound art.

In their second film, "L'age d'Or" [see image nº 10], another musical instrument is introduced from a surrealist perspective, for it apparently doesn't have any specific meaning in the plot, but is rather featured as something "picturesque": right after a sign in black with the sentence "Different and picturesque aspects of the big city" written in French, and as Felix Mendelssohn *Symphony Nº 4* is heard, a pedestrian walks by, beating a broken fiddle. The violin, another classical instrument, has been fouled and dragged along the mundaneness of a street, fallen to the lowest point, no longer played with a bow but kicked with a foot. This film attacked the bourgeoisie, its falsity, prejudices and self-repression that hides behind a fake liberal appearance. All of this resulted in the destruction of the projection screen and the exhibition of surrealist paintings by the spectators during its premiere. It was the unveiled burgeoisie, kicking back with a different foot those who broke its violin, its instruments of concealment and order.

After these two films Buñuel and Dalí took different courses, although in Dalí's case he would continue to use the grand piano as a visual element throughout his pictorial career: "Partial hallucination. Six apparitions of Lenin on a piano" (1931), "Necrophilic fountain gushing from a grand piano" (1934), "An atmospheric cranium sodomizing a grand piano" (1934), "A chemist lifting the lid of a grand piano with infinite caution" (1936), etc. As Xosé Aviñoa rightly indicates, "he has an obsessive fixation with the keyboard, which is sometimes diverted to the teeth of a skull or other proximate forms", and it is not "treated as a sound-producing element, but as a cult object, deformed and volatile, with a clearly symbolic functionality" (38). This use of the piano as a visual and symbolic element reached its expressive climax in the dance project for the nightmare scene in Alfred Hitchcock's film *Spellbound* (1945) -although, in the end, it wasn't included in the final montage of the film- which involved the hanging of 15 pianos filled with sculptures over silhouettes of dancing couples. Dalí had originally intended to use real pianos, but Hollywood specialists created reduced models and used 40 dwarves to achieve the desired perspective effect. Although Dalí was content with this version, the scene was rejected and the film only featured the one currently known. In itself, this arrangement is a forerunner of the art of installations and sound actions. Even if it doesn't involve the use of sounds we can still contemplate it in silence, under the restrained tension of dancing on this threatening dance floor.

encima de cada uno de los pianos, que además en el film aparecerán arrastrando a su vez dos sacerdotes:

"Nº 53 Filmados de perfil, pasan en primer plano las cuerdas y los objetos atados a éstas. En primer lugar, los tapones, después los melones. (El personaje sigue tirando con todas sus fuerzas) y, por fin, los pianos llenos,atestados de carroñas de asnos. (La muchacha reprime un grito). Al pasar los teclados, las cabezas de los asnos, que se salen de la caja de armonía, reposan sobre la parte del teclado correspondiente a los agudos" (37)

Aunque tanto Buñuel y Dalí cuando elaboraron el guión no pretendieron una significación concreta, sin duda la escena contiene elementos de contraste muy fuerte, los pianos frente a los burros muertos, la armonía al lado de la putrefacción, lo acomodado con lo abandonado, la cultura con la incultura. Y todo ello arrastrado por el personaje, como si fuera un lastre histórico, social, psicológico; que no puede evitar. Es curioso que el guión hace hincapié que las cabezas de asno salen de la caja de armonía y reposan en las teclas de las notas agudas, como si hubiera sido el propio tocar armonioso el que ha hecho emerger su propia carne en proceso de putrefacción. Esta escena muy bien podría ser entendida en la actualidad como una instalación, acción musical o arte sonoro.

En su segunda película "La Edad de Oro" [ver imagen nº 10], también aparece otro instrumento musical en clave surrealista, en el sentido que aparentemente no tiene una significación concreta en la trama argumental, sino que aparece como algo "pintoresco", después de una cartela en negro con la frase en francés "Aspects divers et pittoresques de la grande ville", mientras se oye la *Sinfonía nº 4* de Félix Mendelssohn, un viandante va caminando y dando golpes a un violín roto. El violín, otro instrumento clásico, pervertido y arrastrado por la mundanidad de una calle, caído en lo mas bajo, tocado ya no por un arco sino por un pié. Este film arremetía contra la burguesía, su falsedad, sus prejuicios y su auto-represión bajo una imagen falsa liberal. Todo esto llevó a que en el estreno destruyeran los asistentes la pantalla y la exposición de cuadros surrealistas. Es la burguesía desvelada que golpea con otro pié a aquellos que rompieron su violín, sus instrumentos de ocultación y orden.

Después de estos dos films, Buñuel y Dalí, tomaron rumbos distintos, aunque en el caso de Dalí seguirá empleando el piano de cola como elemento visual en toda su obra pictórica: "Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano" (1931), "Fuente necrofílica brotando de un piano de cola" (1933), "Cráneo atmosférico sodomizando un piano de cola" (1934), "Un químico levantando con extrema precaución la tapa de un piano de cola" (1936), etc. Como muy bien señala Xosé Aviñoa "se fija de manera obsesiva en el teclado, que en algunos casos deriva en los dientes de una calavera o en otras formas próximas", y no "lo trata como un objeto productor de sonidos, sino como un ente de culto, deformado y volátil, con una funcionalidad claramente simbólica" (38) Este uso del piano como elemento visual y simbólico, llega a su máxima expresión en el proyecto de baile para la escena de la pesadilla del film "Recuerda" (*Spellbound*, 1945) de Alfred Hitchcock, que finalmente no fue incluída en el montaje definitivo de la película, y que consistía en suspender 15 pianos llenos de esculturas sobre siluetas de parejas bailando, Dalí pretendía que fueran pianos reales pero los especialistas de Hollywood hicieron modelos reducidos de pianos y 40 enanos para conseguir el efecto de perspectiva deseado. Aunque Dalí aceptó esta versión, esta escena fue descartada y sólo apareció la que actualmente conocemos. Este montaje en sí mismo, anticipa el arte de la instalación y acción sonora, que aunque no existan sonidos, sí podemos realizar una contemplación silenciosa, bajo la tensión contenida de bailar en esta pista de baile amenazante.

As regards Buñuel, in spite of his deafness, which kept getting worse with the passing of time, he always looked after the sound and music of his films, as his film "Tristana" (1970) clearly shows. In it he appears in the credits as recordist for the sonic background, which involved the capturing of the "soundscape" of Toledo, the tolling of bells around the city or the singing of the nuns through the convent walls of Sto. Domingo el Real. These sounds remained in his memory, from the many things he heard when he founded the "Order of Toledo" in 1923, a year before the first Surrealist Manifesto, when his friends Lorca, Dalí, Alberti, Pepín Bello or Moreno Villa would get lost at night around Toledo's maze-like streets so as to "become likely to undergo the most unforgettable experiences", and "reading aloud poems that resonated against the walls", all of them wrapped in sheets recreating a new theory about ghosts, and due to the scarce lighting in those years, these experiences became preferably sonic, during which –in Buñuel's words- "we didn't quite know if they were hallucinations or reality":

"One night, it was very late and snowing, while we were wandering through the streets, Ugarte and I suddenly heard children voices that sung the multiplication table. From time to time the voices broke off and a shrill laughter and the deep voice of the teacher could be heard. Later they resumed singing.
Leaning on my friend's shoulders I managed to climb up to one of the windows, but the voices were suddenly quiet and I couldn't see anything but darkness nor hear anything but silence" (39).

Postism: From eurythmics to "Hailing a cab by shouting from the opposite sidewalk"

If Ultraism was considered to be the synthesis of the avant-garde's –*isms*, Postism has been understood as *"the –ism that came after the other –isms"*, a Spanish avant-garde movement emerged in 1945, in the middle of the Spanish postwar, and also as an epigone of the dissolution of the European –*isms*, when all that was left were the ruins from World War II in Europe, and the scattering of avant-garde artists around other worlds.

This movement never quite finished defining itself, since that basically was a way of never ending the process of self-invention. There are those who have defined it as the "the extremely eurythmic manifestation of the elements that make up the world of the sensory" (Felix Casanova de Ayala) or, according to its founders, as "an invented madness" (Carlos Edmundo de Ory) or as the "cult of nonsense" (Eduardo Chicharro). As a language, it mainly developed in literature (both poetry and fiction) and in visual arts (painting); and although there isn't a development in the realm of music (exception made of Ignacio Nieva's attempts), this medium is in fact essential in order to understand its poetry: "*It is a movement that aspires to turn philosophy into music…*", or as Raúl Herrero puts it *"the musicality of postist poems may well be a legacy of Ory's modernist past. All things considered, both –isms share a taste for sonority through phonetic repetition"* (40)

En cuanto a Luis Buñuel, a pesar de la sordera que se le fue agravando con el tiempo siempre cuidó el sonido y la música de sus films, prueba de ello es su película "Tristana" (1970), donde aparece en los créditos como realizador del fondo sonoro, donde grabó personalmente el "paisaje sonoro" de Toledo, su repicar de campanas en toda la ciudad o el canto de las monjas a través de los muros del convento de Sto. Domingo el Real. Estos sonidos seguían en su memoria, de lo que escuchó cuando creó "La Orden de Toledo" en 1923, un año antes del primer manifiesto surrealista, cuando con sus amigos Lorca, Dalí, Alberti, Pepín Bello o Moreno Villa, se perdían por la noche en el laberinto de calles de Toledo para "ponerse en disposición de vivir las mas inolvidables experiencias", y "leyendo en alta voz poesías que resonaban en las paredes", todo ello envueltos en sábanas recreando una nueva teoría de fantasmas, y dada la poca luz de esos años, estas experiencias se hicieron preferentemente sonoras donde –en palabras de Buñuel– "no sabíamos si eran alucinaciones o realidades":

"Una noche, muy tarde y nevando, mientras callejeábamos, Ugarte y yo, oímos de pronto voces de niños que cantaban las tablas de multiplicar. De vez en cuando se interrumpían las voces y se oían risitas y la voz grave del maestro. Después reanudaban el canto.
Apoyándome en los hombros de mi amigo, conseguí izarme hasta una ventana, pero las voces callaron bruscamente y yo no pude ver más que oscuridad ni oír más que silencio" (39).

Postismo: De la euritmia a "parar un taxi a viva voz en dirección prohibida"

Si el Ultraísmo era considerado la síntesis de los *ismos* de la vanguardia, el Postismo se entendió como *"el ismo que viene después de los otros ismos"*, un movimiento de vanguardia español que surge en 1945 en plena posguerra española, y un epígono también de la disolución de los *ismos* europeos, cuando ya sólo quedaban las ruinas del fin de la Guerra Mundial en Europa, y la dispersión de los artistas de vanguardia por otros mundos.

Este movimiento no terminó nunca de definirse, porque era una manera de no dejarse nunca de inventar. Para algunos lo han definido como "la manifestación sumamente eurítmica de los elementos que componen el mundo sensorial" (Félix Casanova de Ayala), o para sus fundadores "la locura inventada" (Carlos Edmundo de Ory) o el "culto del disparate" (Eduardo Chicharro). Como lenguaje se desarrolló especialmente en la literatura (poesía y narrativa) y en la plástica (pintura); y aunque no encontramos un desarrollo en la música (si exceptuamos los intentos de Ignacio Nieva), sí en cambio es fundamental este lenguaje para entender su poesía: *"Es un movimiento que aspira a convertir la filosofía en música…"* , o como dice Raúl Herrero *"la musicalidad de los poemas postistas puede ser herencia del pasado modernista de Ory. Salvando las distancias, ambos ismos coinciden en el gusto por la sonoridad a través de la repetición fonética"* (40)

It should also be stressed that Postism contributed to revalue the sonority of the oral and popular language of romances, tongue-twisters and local slang, in the work of poets such as Gloria Fuertes, (the only woman in the group, "postist a propos", as she used to say) who emphasized them in her poems and through the pleasure of reciting them, or Gabino-Alejandro Garriedo in his unforgettable *"Parable of the prodigal child"*.

The use of *Eurhythmics* was influenced by Rudolf Steiner's anthroposophic movement and his 1912 and 1919 lectures, where he defined it as an "inner experience" and an "art of the whole" aimed at a relational morphology in which a harmonious relationship between parts and whole was intended. This became evident in the various Postist manifestoes and, specially, in the figure of Eduardo Chicharro and his book "Celestial Music" (1947 and 1958), one of its verses being an "eurhythmic" invitation to the reader:

"Reduce your house to silence and you'll notice how each thing starts talking to you" (41)

The group of Postists used to gather in what they called *Postist Nuptials*, [see image nº. 11] which consisted in some sort of parties-ceremonies held at Chebé's (Eduardo Chicharro's pseudonym) studio, where they ate Manchego cheese sandwiches and drank sangría, while people danced and recited poems attired with the studio's curtains in order to "complete the invention of Postism" for, although it was almost finished, definitions were still wanting. Jesús Juan Garcés was a recently-affiliated-to-postism garcilacist who, during a *Postist Nuptial* held in 1947, incorporated to his "Primitive poems for angels" (1945) the bottle-ish *straightening procedure*, -a "postist golden rule that, beginning from an euphonious meter, served as a mould to introduce a parallel, creatively reinventable ad infinitum text-, combining invented words and babbling, *gutural or whistling neologisms* determined by their sonority:

Tenth canto
(Loré, the angel of noise)

Loré loré Loré
Atanchande
Efeté efeté
Aclautiflarliflé
Loré Loré veni veni
Alifaré

¿Rrummmmmmmmmmm ! (42)

Juan Eduardo Cirlot labeled these poems as "huidobrism", since they didn't contribute any novelty to what the author of Altazor had already accomplished.
("Hasn't he read Altazor?", exclaimed Cirlot after reading these poems and having his own work, which he sent the Postist group for publication, rejected).
In any case, the musical element in the poem plays an essential role in Postism, as Eduardo Chicharro stresses: "musicality of speech", "musicality in the meter and alternative reiteration", "internal assonance by proximity, wordplay and onomatopoeia", "sudden breaks, reiterations and arrhythmia". Cirlot himself, confessed philopostist, established a reciprocal influence relation with Postist aesthetics regarding sonic experimentation and which he would later develop, especially in his works "Ciclo de Bronwyn (1969) or "Inger Permutations" (1971); in relation to his relationship with Postism, Clara Janés comments:

También es de destacar que el postismo revalorizó la sonoridad del lenguaje oral y popular del romance, el trabalenguas y de las jergas locales, y que poetisas como Gloria Fuertes (la única mujer en el grupo, "postista a posta" como ella decía) lo remarcó en sus poemas y en el placer de contarlos, o también Gabino-Alejandro Garriedo en su inolvidable poema *"Parábola del niño pródigo"*.

El uso de la *Euritmia* venía influenciado por el movimiento antroposófico de Rudolf Steiner de sus conferencias entre 1912 y 1919, que la definió como "vivencia interna" y "arte de la totalidad" que iba dirigida a una morfología relacional, donde se buscaba una relación armoniosa de las partes con el todo. Esto quedará reflejado en los diferentes manifiestos del postismo y especialmente en la figura de Eduardo Chicharro, y en su libro "Música Celestial" (1947 y 1958), donde en uno de sus versos nos realiza una invitación "eurítmica":

"Reducid vuestra casa al silencio y veréis como cada cosa os empieza hablar" (41)

El grupo de postistas se reunían entre ellos en lo que denominaban *Nupcias Postistas*, [ver imagen nº 11] que consistían en una especie de ceremonias-fiestas realizadas en el estudio pictórico de Chebé (pseudónimo de Eduardo Chicharro) donde comían emparedados de queso manchego y sangría, a la vez que se bailaba y declamaban poesías ataviados con las cortinas del estudio, con la finalidad de "acabar de inventar el postismo", ya que aunque estaba casi inventado, faltaban definiciones. Jesús Juan Garcés era garcilasista recién incorporado al postismo e incorporó en una *Nupcia Postista* de 1947 a sus "Poemas primitivos para ángeles" (1945) el procedimiento del *enderezamiento botellista* ("regla de oro postista que, a partir de la métrica eufónica, sirve de molde para introducir un texto paralelo creativamente reinventable 'ad infinitum',) combinando palabras inventadas y neologismos *balbucientes, guturales o sibilantes* determinados por su sonoridad:

Canto décimo
(Loré, el ángel del ruido)

Loré loré Loré
Atanchande
Efeté efeté
Aclautiflarliflé

Loré Loré veni veni
Alifaré

¿Rrummmmmmmmmmm ! (42)

Estos poemas fueron tachados por Juan Eduardo Cirlot de "huidobrismo", que no aportaban ninguna novedad a lo que ya hizo el autor de Altazor ("¿Es que no ha leído Altazor?", exclamó Cirlot después de leer estos poemas y no ser publicados los suyos enviados a los postistas). De todas formas, el factor musical del poema es fundamental en todo el Postismo, como así lo remarca Eduardo Chicharro: "musicalidad de locución", "musicalidad en el metro y reincidencia alternativa", "asonancias interiores por proximidad, retruécanos, onomatopeyas", "cortes repentinos, reiteraciones y arritmias". Y que el propio Cirlot, filopostista también, tendrá un vínculo de influencia mutua con la estética postista en lo referente a la experimentación sonora y que desarrollará después especialmente en sus obras "Ciclo de Bronwyn (1969) o "Inger permutations" (1971); al respecto de esta relación con el postismo señala Clara Janés:

"Cirlot's approach to Postist works, and vice versa, is particularly focused on the predominant role of the ludic concept of the text and of the verbal matter: language as a place of conflict and joyful creation. Hence their shared inclination towards homophones, alliteration, phonetic reiteration, rhyme and monorhythmics and, -unlike the practice of Surrealists-, meter" **(43)**.

Among the remaining aspects developed by the Postists, there was a whole series of public provocations –characteristic of an avant-garde movement- by way of reaction against the conservative atmosphere of the early years of Spanish post-war, which nevertheless, have always been criticized as "boutades" and a mere collection of "anecdotes". However, seen from a different perspective they could be regarded as proto-happening manifestations since they date back from the 1940s:

a) Hail a cab by shouting from the opposite sidewalk of Madrid's Gran Via.
b) Get into a public fountain before the astonished pedestrians in order to allow your shoe to drink.
c) Crawl into the "Café Castilla" wearing the hats in Napoleon style and the jackets inside-out. **(44)**

This provocations were already implemented since the beginning of the movement, when they would burst into conventional poetry readings, climb onto the tables wearing inside-out jackets, their socks tucked into their pockets while they recited "guttural, warbling sounds among bouts of rhythmical convulsions of the whole body" (according to the testimony of Félix Casanova de Ayala), through which they ridiculed the reactionary intellectual atmosphere of the time, occasionally even taking advantage of that artificial intellectualism, inventing an inexistent Soviet poet called *Serjovich*, whose so-called poems Carlos Edmundo de Ory recited in Russian and Spanish to the members of the literary gathering at the "Café Gijón", when in fact they were nothing but his own invention, the language used included. Is this an anecdote? Or is it sound art in the face of deceit?

Postist aesthetics would continue in later years through the work of different philopostist artists, such as the above-mentioned Cirlot or the Manchego painter based in Catalonia Antonio Beneyto, who began his creative career in the 1960s and among whose production stands out a piece related to sound art: "El dibuix més llarg del món" (1986) [The world's longest drawing, T. N.] that uses a punched player-piano roll on which he draws by means of ink and watercolours along the 30,5 meters it measures [see image no. 12]. In this work, he creates a pictorial/musical dialogue between the zoomorphic figures and the player-piano roll "following the lilac pointillism on the paper, indicating a rhythm of high and low tones, which influences the figures, their position, duration, connection and finishing" **(45)**. In this work Beneyto creates a eurhythmics of latent sounds and images in "an unexpected encounter" with the "anecdotical/significative" (in the words of Juan-Eduardo Cirlot talking about the author's early works).

Other avant-gardist epigones: from the "Spanish Phoneme" and Diaphony to Fast Telegraphy, the Trikeyboard and Electric Music.

There are several authors –none of whom belongs to any specific avantgardist movement- whose work is related to that experimentation characteristic of the avant-garde and, more specifically, to sound. One such author is Granadine Jose Val del Omar, a filmmaker,

"La aproximación de Cirlot a la obra postista, y viceversa, se concentra especialmente en el papel predominante del concepto lúdico del texto y de la materia verbal: el lenguaje como lugar del conflicto y creación gozosa. De ahí su mutua propensión a la homofonía, la aliteración, la reiteración fónica, la rima y la monorritma y a diferencia de lo que acontece con los surrealistas: la métrica" **(43)**

Otros de los aspectos que desarrollaron los postistas fueron toda una serie de provocaciones públicas –propias de un movimiento vanguardista- como reacción al ambiente conservador de estos primeros años de la posguerra española, pero siempre han sido criticadas de "boutades" y de ser un simple "anecdotario"; aunque vistos desde otro enfoque podrían ser valoradas como manifestaciones proto-happenings de los años cuarenta:

a) Parar un taxi a viva voz en dirección prohibida y en plena Gran Vía madrileña.
b) Entrar en una fuente pública ante los atónitos transeúntes, para dar agua al zapato.
c) Entrar en el "Café Castilla" a gatas, con el sombrero a lo Napoleón y las chaquetas al revés. **(44)**

Estas provocaciones ya las iniciaron desde los comienzos del movimiento, cuando irrumpían sin previo aviso en los recitales convencionales de poetas, subiéndose en las mesas con las chaquetas al revés, los calcetines en los bolsillos y recitando "guturaciones y gorgoritos entre rítmicas convulsiones de todo el cuerpo" (en testimonio de Félix Casanova Ayala), donde de esta forma ridiculizaban el ambiente retrógrado intelectual del momento, que a veces incluso se aprovechaban de esa falsa intelectualidad, inventándose un poeta soviético inexistente llamado *Serjovich*, donde el gaditano Carlos de Edmundo de Ory, recitaba las supuestas poesías en ruso y castellano de este poeta a los tertulianos del "Café Gijón", cuando en realidad se trataba de una invención suya, inclusive el idioma empleado. ¿Es esto una anécdota? o ¿arte sonoro en respuesta a lo engañoso?

La estética postista continuará en años posteriores a través de distintos autores filopostistas, como antes hemos señalado con Cirlot, y que también se encuentra en el pintor manchego afincado en cataluña Antonio Beneyto, que inició su obra en los años sesenta y donde se destaca una obra relacionada con el arte sonoro "El dibuix més llarg del món" (1986) que se sirve de un rollo de papel agujereado de pianola donde dibujará a base de tinta y acuarela a lo largo de 30,5 metros de longitud [ver imagen nº 12]. En esta obra crea un diálogo pictórico/musical entre las figuras zoomórficas y el discurso lineal del rollo de pianola "siguiendo el puntilleo lila sobre el papel, marcando un ritmo de tonos altos y bajos que influye en las figuras, en su posición, en su duración, en su enlace y en su acabamiento" **(45)**. Aquí Beneyto crea una euritmia de sonidos latentes e imágenes en "un encuentro inesperado" con lo "anecdótico/significativo" (en palabras de Juan-Eduardo Cirlot hablando de su obra temprana del autor).

Otros epígonos vanguardistas: Del "Fonema Hispánico" y la Diafonía a la Telegrafía Rápida, el Triteclado y la Música Eléctrica.

Existen varios autores que –sin pertenecer a un movimiento vanguardista concreto- su obra se encuentra vinculada a esa experimentación propia de la vanguardia, y más especialmente con el sonido. Uno de ellos es el granadino José Val del Omar, un cineasta,

photographer, poet, inventor and, even, composer of concrète music, who began shooting films in the 1920's and a decade later got involved in the *Pedagogic Missions* project during the Spanish Republic as a photographer, filmmaker and projectionist in several Spanish villages, places that cinema had never reached before (he is the author of those moving photographs of the perplex countenances of villagers illuminated before the screen). He also collaborated with the *Museo Circulante* [circulating museum, T.N.] together with Luis Cernuda and Ramón Gaya, which brought copies of the Prado museum's paintings and listening sessions based on gramophone recordings to remote villages. During the civil war he cooperated with Josep Renau in Valencia towards educational and heritage conservation publishing and, after the war, in 1940 he founded *Radio Mediterráneo* and organized the first *Circuito Perifónico de Valencia* [Periphonic Circuit of Valencia, T.N.] which included more than 19 lines. In 1942 he wrote a manifesto called "Corporación del Fonema Hispánico" [Spanish Phoneme Corporation, N.T.] in which he claimed the importance of living oral language as opposed to the already immutable printed word and proposed the creation of some sort of phonetic publishing body for Spanish speaking communities, which would allow to build "... the acoustic documentation of concrete actions and sounds" (46). His intention was to apply the "segmentation technique", characteristic of cinema, to the medium of audio recording and radio, an idea that Walter Rutman had already begun in Berlin in the 1930s. Val del Omar used to say that "there is a recording of Unamuno which conveys a richer impression of who Unamuno was than any biography ever could" (47). This recording belongs to a series called "Archivo de la Palabra" [Speech Archive, N.T.], the first initiative in Spain of documentary recordings, which began in 1930 and endeavoured to create a stock of audio recordings of outstanding public figures from the worlds of culture, science and politics. Val del Omar's intention was for it to encompass common people from different regions who spoke Spanish and not to restrict the project to the actual recording, but rather feature the mixing and composition of this *Spanish Phoneme* as well, as if it were a film montage, although exclusively made up of sounds. For this purpose he intended to use a magnetophonic device of his invention, which he created as an instrument to promote culture and cooperation between Hispanic countries.

In 1944 he patented the *Diaphonia* sound system and the *Diaphone* playback device which included two photoelectric channels [see image no. 13] that were intended to outdo the conventional stereophonic system by displaying several sound sources opposite and behind the audience, the intention being to create a "dialectic" exchange with what is seen or heard. This created an "acoustic counter-field", which could also be –in Val del Omar's words- a "psychic counterpoint between the work being presented and the reaction, on an individual and collective level, of the audience experiencing it". To achieve this he played the main sound ("objective sound") through the speakers facing the listeners and introduced environmental sounds, words or noises through the ones behind them ("subjective sound") at very specific times, which contributed to confront the audience with the main sound, producing that shock "spiritual reaction" that Val del Omar intended to cause:
"Diaphony is a psychic stereophony where the spectator is placed between two sources, one before and another one behind him. The one in front expresses the future, whereas the one at the back deals with the past. These two sources clash with each other, the spectator being their meeting point, thus constituting the present. The diaphonic axes connect audience and show, while the stereophonic ones are diametrically opposed to the listeners and passes through the eardrums in our ears". (48)

The reason why this "clashing sound" system wasn't used in the film industry might be related to the fact that it didn't try to produce an compelling illusion of sound spatialization. Val del Omar made use of diaphonic sound in his film "Aguaspejo granadino" [Granadine Water-mirror], which he began in 1950 and completed in 1955. The work was a poetic symbiosis of light, water and sound created by means of Granada's fountains, which

fotógrafo, poeta, inventor e inclusive compositor de música concreta, que empezó a rodar ya en los años veinte del pasado siglo y una década después, en los años treinta, participó en la iniciativa de las *Misiones Pedagógicas* durante la República Española, como fotógrafo, cineasta y proyectista en diferentes pueblos de España, donde jamás había llegado el cine (suyas son esas conmovedoras fotografías de los rostros perplejos del pueblo iluminados ante la pantalla). Colaboró también con el *Museo Circulante* junto a Luis Cernuda y Ramón Gaya, donde mostraban a pueblos perdidos copias de cuadros del Museo del Prado y audiciones en discos de gramófonos. Durante la Guerra Civil colaboró en Valencia con Josep Renau en ediciones escolares y de salvamento del patrimonio, y acabada la guerra funda en 1940 *Radio Mediterráneo* y organiza el primer *Circuito Perifónico de Valencia* con más de 19 líneas. En 1942 escribe un manifiesto que llama "Corporación del Fonema Hispánico" donde reivindica el valor de la lengua oral viva frente a la letra impresa ya inmóvil y propone crear una especie de editorial fonética para los pueblos de lengua castellana, donde se pudiera construir "...el documental acústico de acciones y sonidos concretos" (46) sirviéndose de la "técnica de segmentación" propia del cine, proponía trasladarlo a la grabación y la radio, una idea que ya Walter Ruttman iniciaría en Berlín en los años treinta. Decía Val del Omar que "existe un disco de Unamuno en el que hay más de Unamuno que en cualquier biografía" (47), este disco correspondía a la serie llamada "Archivo de la Palabra", primera iniciativa en España de grabación documental comenzada en 1930, y que pretendía constituir un fondo con grabaciones de personalidades destacadas en el campo de la cultura, la ciencia y la política; y que Val del Omar pretendía extenderlo a la gente común de distintos lugares de habla hispana, y no limitarse a la simple grabación sino combinar y componer este *Fonema Hispánico* como si de un montaje cinematográfico se tratara, construido sólo con sonidos, con su original aparato magnetofónico construido por él mismo con el fin de que éste fuera un instrumento de cultura y cooperación entre los países hispánicos.

En 1944 patenta el sistema de sonido Diafonía y el aparato reproductor Diáfono de dos canales fotoeléctricos [ver imagen nº 13], que pretendía superar el sistema estereofónico convencional a través de varias fuentes sonoras delante y detrás del espectador, pretendiendo con esto un diálogo "dialéctico" con lo que se ve o escucha. Con ello creaba un "contracampo acústico" que puede ser también un "contrapunto psíquico entre la obra que se presenta y la reacción individual y colectiva del espectador que la recibe" (en palabras de Val del Omar). Esto lo conseguía poniendo el sonido principal ("sonido objetivo") en los altavoces delante del espectador y sólo en momentos determinados seleccionados introducía en los altavoces traseros ("sonido subjetivo") los sonidos de ambiente, palabras o ruidos que enfrentaran al público con el sonido principal, produciendo esa "reacción espiritual" de choque que Val del Omar pretendía provocar:
"La diafonía es una estereofonía psíquica donde el espectador está situado entre dos focos, uno delante y otro a su espalda. El de delante expresa el futuro y el de atrás el pasado. Estos dos focos están en choque y se encuentran en el espectador, constituyendo el presente. El eje diafónico enlaza espectador con espectáculo, mientras que el estereofónico está diametralmente opuesto y pasa por los tímpanos de nuestros dos oídos" (48).

Tal vez por no buscar crear una ilusión efectista de espacialidad sonora, llevó a que no se empleara este sistema de "sonido de choque" en la industria cinematográfica. Val del Omar aplicó el sonido diafónico en su film "Aguaespejo granadino" iniciado en 1950 y terminado en 1955, era una simbiosis poética de luz, agua y sonido a través de las fuentes de Granada, donde trabajó con más de quinientos sonidos entrelazados en una estructura

symbiosis of light, water and sound created by means of Granada's fountains, which involved working with over 500 sounds that were entwined in a diaphonic structure and composed after the fashion of concrete music. The celebrated film critic Alfonso Sánchez evoked him, on occasion of a visit he paid to his studio in 1955, as a "poet of noise"... "Within a small length of tape, hardly sufficient to tie a box of chocolates with, Val del Omar has fitted a concert of 'concrete music'", featuring "some bars by Falla, sounds of bells, stones knocking and percussion instruments" **(49)**. The film was influenced by Lorca (Val del Omar recalled how the poet would say: "Lord, give me a pair of ears in order to know how to listen to water"), as well as by Manuel de Falla who, in the course of their encounters around 1929, encouraged him to use the new technologies by saying:

"I believe in mechanical music. If I was given the use of a quarter-tone player-piano I would record my music directly onto the roll. Thus, there wouldn't be any interference from the interpreter" **(50)**

In the première of the film at a festival in Berlin, a German film critic defined him as "a Schoenberg of the camera" in reference to his optical interpretation in this "symphonic film". Nevertheless, this praise didn't help Val del Omar, who failed in his own country: all the inventions that he legated to Madrid's Film School were destroyed out of abandonment. In spite of this, Val del Omar never gave up researching throughout his life, developing new relationships and experiments between sounds, images and the sense of touch [see image nº. 14]

Concurrently with these events, Juan García Castillejo published the book "La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica" (1944) [Fast Telegraphy, the trikeyboard and electric music, N.T.], where he endeavours to merge the new developments in telegraphy, teleprinter keyboards and typewriters and those occurred in electric music. The book describes the process through which he constructed and improved in the 1930's an "electro-composer device" [see image no. 15], comprising lamps, transformers, condensers, resistances, a few dozens of speakers and several engines. He intended to cause the perforations in the telegraphic tape to be automatically selected by different engines that would trigger the various sound tracks recorded, and thus cause each of the "books on the perforated tape" to become an "audio book". The purpose behind this idea was to enable the future creation of "spoken libraries" and "speech archives" in which the item being searched for could be instantly found. He performed practical experiments by means of a radio station where he managed to make the radio transmitter "speak automatically", repeatedly broadcasting random announcements without anyone being present. He also intended this "talking device" to become an electric orchestra that composed "a music of chance configurations that was subjected to a number of panels governing its harmonic possibilities", as well as bearing in mind the multiple possibilities that it offered in the field of improvisation:

"In relation to the musical electro-composer it could be said it is related to improvisation. Obviously, it is subjected -in a very flexible way- to a general preconceived plan that results from establishing the components that are to participate, ranging in their degree of spontaneity.

The electro-musical device may be a source of inspiration, much as natural phenomena: the wind blowing, seas roaring, waters whispering and a thousand other natural sonorities" **(51)**

Castillejo wrote several essays for a humour section of a radio magazine, which would imply that a concert was going to be broadcasted, when in fact it was the electro-composer

de Granada, donde trabajó con más de quinientos sonidos entrelazados en una estructura diafónica y compuestos al modo de la música concreta, que el memorable crítico cinematográfico Alfonso Sánchez lo recordaba en su visita a su estudio en 1955 como "un poeta del ruido" donde en "una cintita que apenas sirve para atar una caja de bombones... Val del Omar ha metido un concierto de 'música concreta'", con "algunos compases de Falla, sonidos de campanas, golpes de piedra y sonidos de instrumentos de percusión" **(49)**. El film se encuentra influenciado por Lorca (que Val del Omar recordaba que le decía "Señor, dame unos oídos para saber escuchar el agua"), y también por Manuel de Falla, que en sus encuentros hacia 1929 con él le animó al uso de las nuevas tecnologías, diciéndole:

"Yo creo en la música mecánica. Si a mi me dieran una pianola con hipertonos, yo grabaría en el rollo mi música. Así no habría ninguna interferencia del intérprete" **(50)**

En la presentación de la película en un Festival de Berlín, un crítico alemán lo definió como "un Schoenberg de la cámara" por su interpretación óptica de este "film sinfónico". Aunque este reconocimiento exterior no sirvió para que Val del Omar fracasara en su propio país y que todos sus inventos donados a la Escuela de Cine de Madrid fueran destruidos por abandono. A pesar de ello, Val del Omar nunca dejó de investigar durante toda su vida, desarrollando nuevas relaciones y experimentos entre sonido, imagen y tacto [ver imagen nº 14].

Paralelamente, en esta misma época, en Valencia Juan García Castillejo publica en 1944 el libro "La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica", donde pretende unir en uno las nuevas aportaciones de la telegrafía, los teclados de teletipos y máquinas de escribir, y el de la música eléctrica. En este libro describe como en los años treinta del pasado siglo construyó y perfeccionó un "aparato electrocompositor" [ver imagen nº 15], dotado de lámparas, transformadores, condensadores, resistencias, unas docenas de altavoces y con varios motores. Pretendía que las perforaciones de la cinta de telegrafía fuesen seleccionadas automáticamente por diferentes motores que hacían reproducir diferentes pistas sonoras grabadas, con el fin que cada "libro en cinta perforada" se convirtiera en un "libro sonoro". Esto era un propósito para que en un futuro se pudieran realizar "bibliotecas habladas" y "archivos parlantes" donde poder encontrar al instante una materia buscada. Realizó experimentos prácticos a través de una estación radiofónica donde conseguía que la emisora "hablara automáticamente", emitiendo repetidamente anuncios al azar sin estar nadie presente. Esta "máquina parlante" quiso también que fuera una orquesta eléctrica compositora de "música de causales coordinaciones y sometidas a unos paneles que gobiernen las posibilidades armónicas de las misma", viendo en este aparato múltiples posibilidades en el campo de la improvisación:

"Del aparato electrocompositor musical, podemos decir que está emparentado con la improvisación. Claro que de manera muy elástica se sujeta a un plan general preconcebido por la determinación de los integrantes que han de intervenir con mayor o menor empuje de espontaneidad.

El aparato electro musical puede ser fuente de inspiración, como lo son los fenómenos naturales: el soplo de los vientos, el bramido de los mares; el susurro de las aguas y otras mil sonoridades naturales" **(51)**

Realizó algunos ensayos en una sección humorística de una revista de radio, dando a suponer que daban un concierto, cuando en realidad era el instrumento electrocompositor.

instrument. In 1933, the director of Unión Radio, in Valencia paid him a visit him in order to evaluate how feasible its implementation in the radio station would be, although, due to the cost and difficulty in "providing a constant voltage for an electric demand that varied according to the use of a greater or lesser number of musical notes", the project was shelved and fell into oblivion, and, with it, the contribution of the author, who isn't featured in any music history works, not even in those written in Valencia, exception made of the one that will soon be made by Montserrat Palacios and Llorenç Barber, in which, for the first time, the true experimental contribution made by this author is reassessed.

All these experiments and those of Val del Omar anticipate the first electro-acoustic works by Spanish composers created outside Spain, such as those by composer Roberto Gerhard, -a musician in exile from the 1927 Generation and a follower of Schoenberg-, who first included electro-acoustic elements in a composition, -created as stage music for "The Prisoner" 1954) by Bridget Boland-, for instrumental ensemble and tape, which was produced at the BBC studios in London; or the one considered to be the first fully electro-acoustic work created by a Spaniard: "Étude de Stage" (1961) by Juan Hidalgo, -composed at the GRM in Paris-, who would be responsible for the introduction of chance in music through the Grupo Zaj: as well as the subsequent visual-electronic research developed by kinetic artist Luis Lugán. But those were different times, already belonging to a second avant-garde that would open –incurring similar hardships- new experimental paths in the development of what would later be known as *Sound Art*.

Notes:

(1) The term Sound Art began to be used in the 1960's in reference to specific works by visual artists who mainly used sound in their works, which weren't necessarily created according to musical parameters; and, more importantly, in which the two components –visual and aural- could not be dissociated but instead had the same relevance, this last aspect clearly separating it from the audio visual language of cinema and video, in which sound has been, at the most, a reinforcement of the image. Its theorization wouldn't take place until the 1990's, as a result of monographic exhibitions on the subject in museums and art galleries, with the two-fold intention of setting this new artistic practice in context and, by the same token, searching for a differentiating identity -invested with its own history and antecedents- that would function as a catalyst, both creative and economic, since it relied on having its own resonance within the art market in order to be able to develop, as in fact has been the case in recent years.

(2) Advertised in Ondas magazine, in the article Reportajes radiados: Ramón Gómez de la Serna en la Puerta del Sol. Appeared in VENTÏN PEREIRA, J. Augusto: Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987. Page. 255.

(3) Quoted in DÍAZ, Lorenzo: La Radio en España 1923-1993. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Page. 110.
(4) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Micrófono privado, en funciones universales, in Ondas magazine, no. 281, 1-XI-1930. Page 9.

(5) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Radio Humor: Greguerías onduladas (18-40), in Ondas magazine, 1927. Page 8. There is a radio version of the greguería created by Leopoldo Amigo y Miguel Molina, which can be listened to at http://mase.es

En 1933, le visitó el director de Unión Radio de Valencia para ver sus posibilidades de implantación en la emisora, pero debido a los gastos y la dificultad de "proporcionar un voltaje estable a un consumo variado en cada momento por la diversa intervención de mayor o menor número de notas musicales", el proyecto se interrumpió y quedó en el olvido; y también la contribución del autor que no aparece en ninguna historia de la música, ni en las realizadas en Valencia, si exceptuamos la que próximamente realizarán Montserrat Palacios y Llorenç Barber, donde se revaloriza por primera vez la verdadera aportación experimental de este autor.

Todos estos experimentos y los de Val del Omar, anticipan los primeros trabajos electroacústicos de compositores españoles realizados precisamente fuera de España, como el compositor Roberto Gerhard, músico exilado de la Generación musical del 27 y seguidor de Schoenberg, que incluye por primera vez elementos electroacústicos en una composición, realizada para la música de escena "El prisionero" (1954) de Bridget Boland para conjunto instrumental y cinta magnetofónica, producida en los estudios de la BBC de Londres; o la que es la primera obra considerada plenamente electroacústica realizada por un español, llamada "Étude de Stage" (1961) de Juan Hidalgo, compuesta en el GRM de Paris, donde también este autor introducirá el azar en la música a través del grupo ZAJ; sin olvidar también las posteriores investigaciones plástico-electrónicas del artista cinético Luis Lugán. Pero estos ya son otros años, ya dentro de una segunda vanguardia, que no con menos dificultad, abrirán nuevos caminos experimentales en el desarrollo de lo que posteriormente se llamará *Arte Sonoro*.

Notas:

(1) El vocablo Arte Sonoro (de la traducción anglosajona Sound Art) empezó a utilizarse a finales de los años setenta del pasado siglo para calificar determinados trabajos de artistas visuales que utilizaban preferentemente el sonido en sus obras, y que no necesariamente estaban basadas en parámetros musicales; y lo que era mas importante, que en esta obras sus dos componentes visual y sonoro no podían disociarse, sino que tenían la misma importancia, aspecto éste que se separaba claramente del lenguaje audiovisual del cine y vídeo, donde el sonido ha sido a lo sumo un refuerzo de la imagen. Su teorización no se hará hasta la década de los noventa, a partir de exposiciones monográficas sobre el tema en museos y galerías, con la intención doble de enmarcar una nueva práctica artística, y con ello la búsqueda de una identidad diferenciadora con su propia historia y antecedentes, que servirá para su impulso tanto creativo y económico, ya que necesitaba su eco en el mercado artístico para su desarrollo, como así ha sido en los últimos años.

(2) Anunciado en la revista Ondas, en el artículo Reportajes radiados: Ramón Gómez de la Serna en la Puerta del Sol. Recogido por VENTÏN PEREIRA, J. Augusto: Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987. Pág. 255.

(3) Citado en DÍAZ, Lorenzo: La Radio en España 1923-1993. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Pág. 110.

(4) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Micrófono privado, en funciones universales, en revista Ondas nº 281, 1-XI-1930. Pág. 9.

(5) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Radio Humor: Greguerías onduladas (18-40), en revista Ondas, 1927. Pág. 8. Existe una versión para radio de esta greguería realizada por Leopoldo Amigo y Miguel Molina, y que puede escucharse en http://mase.es

(6) A radio version of this article “El circo de las ondas” has been performed by Leopoldo Amigo and Miguel Molina, and can be listened to at http://mase.es

(7) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ramonismo: Nuevos Monumentos in VENTÍN PEREIRA, J. Augusto: Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna. Published by the Universidad Complutense de Madrid, 1987. Page 254.

(8) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras c ompletas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pages 68 and 69.

(9) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas III: Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pages 297 and 298

(10) In the words of Ioana Zlotescu, a definition of the “aesthetic system” of Ramonismo in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas III: Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pages 27 and 28

(11) See GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Page 193

(12) See GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pages 260 y 261

(13) See GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Page 271

(14) See GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Page 343

(15) See GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Page 556

(16) See GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El afilador y su chiflo in Obras completas XVI: Ensayos, Retratos y biografías: Efigies. Ismos. Ensayos (1912-1961) Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Page 822

(17) “The double bass is a mature woman whose genitalia is being messed with… The cello is woman in her thirties experiencing the same… The violin is a girl who is being tickled in an ineffable way”. Greguería included in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Page. 175

(6) Una versión para radio de este artículo de “El circo de las ondas” se encuentra realizada por Leopoldo Amigo y Miguel Molina, y que puede escucharse en http://mase.es

(7) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ramonismo: Nuevos Monumentos en VENTÍN PEREIRA, J. Augusto: Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987. Pág. 254.

(8) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Págs. 68 y 69

(9) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas III: Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Págs. 297 y 298

(10) En palabras de Ioana Zlotescu definiendo el “sistema estético” del Ramonismo en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas III: Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Págs. 27 y 28

(11) Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pág. 193

(12) Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Págs. 260 y 261

(13) Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pág. 271

(14) Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pág. 343

(15) Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pág. 556

(16) Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El afilador y su chiflo en Obras completas XVI: Ensayos Retratos y biografías: Efigies. Ismos. Ensayos (1912-1961). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pág. 822.

(17) “El violón es una mujer madura a la que hurgan en el sexo… El violoncello, una mujer de cerca de treinta años a la que hacen lo mismo… El violín, una niña a la que se hacen cosquillas inefables” greguería incluida en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pág. 175

(18) "What she [the violinist] does is sad and useless, like carrying the dead love in the coffin of the dead, which is the case of a fiddle…" in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Page 324

(19) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Page 945.

(20) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Page 953.

(21) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Pages 1052 and 1053

(22) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas V: Ramonismo III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba (1920-1923). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1999. Pages 741-743.

(23) The score and libretto have recently been published after its première at the Fundación March in Madrid, see: BACARISSE, Salvador (música) y GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Charlot. Ópera en tres actos, op. 15. edition curated by Antonio Gallego. Publishes Fundación Juan March: Centro de. Documentación de la Música Española Contemporánea, D.L. 1988

(24) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas XX: Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1998. Page 645

(25) CASAL CHAPÍ, Enrique: Salvador Bacarisse, in no 2 of Música magazine February 1938. Ministerio de Instrucción Pública, Barcelona, 1938. Pages 45 and 46.

(26) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edited by Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Page 797.

(27) The original title of this film is unknown as the initial titles are missing, but is also known as "La mano" o "El orador bluff". More information in: GUBERN, Román: Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine. Ed. Anagrama, Barcelona, 1999. Pages 350-353

(28) More information on the anthology: Os gravados de Seoane para "Antología Sonora" na exposición-homenaxe a Arturo Cuadrado, in the catalogue Arturo Cuadrado. A fantasia dun povo. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 1999, Pages 78 and 79.

(29) Quoted in SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: Picasso y la Música. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982. Page 42.

(18) "Lo que hace [la violinista] es triste e inútil, es como llevar al amor muerto en la caja de muerto, que es la funda del violín…" en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pág. 324

(19) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Pág. 945.

(20) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Pág. 953.

(21) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Págs. 1052 y 1053

(22) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas V: Ramonismo III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba (1920-1923). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1999. Págs. 741-743.

(23) La partitura y libreto ha sido editada recientemente después de ser estrenada en la Fundación March de Madrid, ver: BACARISSE, Salvador (música) y GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (libreto): Charlot. Ópera en tres actos, op. 15. edición al cuidado de Antonio Gallego. Edita Fundación Juan March: Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, D.L. 1988.

(24) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas XX: Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1998. Pág. 645.

(25) CASAL CHAPÍ, Enrique: Salvador Bacarisse, en la revista Música nº 2 febrero 1938. Ministerio de Instrucción Pública, Barcelona, 1938. Págs. 45 y 46.

(26) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Pág. 797.

(27) Se desconoce el título original de este film, ya que faltan sus rótulos iniciales, es llamado tambien "La mano" o "El orador bluff". Más información en: GUBERN, Román: Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine. Ed. Anagrama, Barcelona, 1999. Págs. 350-353.

(28) Mas información de la antología: Os gravados de Seoane para "Antología Sonora" na exposición-homenaxe a Arturo Cuadrado, en el catálogo Arturo Cuadrado. A fantasia dun povo. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 1999, Págs. 78 y 79.

(29) Citada en SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: Picasso y la Música. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982. Pág. 42.

(30) Quoted in SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: Picasso y la Música. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982. Page 68.

(31) Quoted in BOSSEUR, Jean-Yves: Musique. Passion d'artistes. Ed. Skira. Genève, 1991. Page 152.

(32) SALVAT-PAPASSEIT, Joan: Romàntica. Óssa menor (fi dels poemas d'avantguarda) in the catalogue Las Vanguardias en Cataluña (1936-1939). Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona, 1992. Page 247.

(33) VIDELA, Gloria: El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España. Ed. Gredos. Madrid, 1971. Pages 35 and 36.

(34) A poem taken from the catalogue El Ultraísmo y las artes plásticas. IVAM Centre Julio González. Valencia, 1996. The poem is recorded and interpreted by Miguel Molina in the double CD Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945). Produced by the Laboratorio de Creaciones Intermedia. Published by Allegro Records, 2004

(35) See facsimile edition: Ultra. Madrid 27 de enero de 1921.15 de marzo de 1922. Edition by José Antonio Sarmiento y José María Barrera. Ed. Visor. Madrid, 1993. The note also included in FUENTES FLORIDO, Francisco: Poesías y Poética del Ultraísmo. Ed. Mitre. Barcelona, 1989. page 17.

(36) Comment by Man Ray and the following one by André Breton in PARIENTE, Ángel: Diccionario temático del Surrealismo. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1996. Pages 231 and 232.

(37) "Documentos: Un perro andaluz" in the catalogue ¿Buñuel!. La mirada de un siglo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996. Page 206.

(38) BUÑUEL, Luis: Mi último suspiro. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1997. Page 83

(39) AVIÑOA, Xosé: Dalí, García Lorca y la Música en el catálogo Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria. Museo d'Historia de Catalunya.Barcelona, 2004. Page 171.

(40) HERRERO "CLAUDIO": Antología de poesía Postista. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Page XXIX

(41) CHICHARRO, Eduardo: Música celestial y otros poemas. Edición de Gonzalo Armero. Seminario y Ediciones, Madrid, 1974. Page 13 and 186.

(42) Poems originally published in postist magazine La Cerbatana (1945) some of them can be found in HERRERO "CLAUDIO": Antología de poesía Postista. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Pages 239-245. Some of them can be listened to at http://mase.es

(43) HERRERO "CLAUDIO": Antología de poesía Postista. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Page 34.

(30) SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: Picasso y la Música. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982. Pág. 68.

(31) Citado en BOSSEUR, Jean-Yves: Musique. Passion d'artistes. Ed. Skira. Genève, 1991. Pág. 152.

(32) SALVAT-PAPASSEIT, Joan: Romàntica. Óssa menor (fi dels poemas d'avantguarda) en el Catálogo Las Vanguardias en Cataluña (1936-1939). Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona, 1992. Pág. 247.

(33) VIDELA, Gloria: El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España. Ed. Gredos. Madrid, 1971. Págs. 35 y 36

(34) Poema extraído del catálogo El Ultraísmo y las artes plásticas. IVAM Centre Julio González. Valencia, 1996. El poema se encuentra grabado e interpretado por Miguel Molina en el doble-cd Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945). Producido por el Laboratorio de Creaciones Intermedia. Edita Allegro Records, 2004.

(35) Ver edición facsímil: Ultra. Madrid 27 de enero de 1921.15 de marzo de 1922. Edición de José Antonio Sarmiento y José María Barrera. Ed. Visor. Madrid, 1993. El aviso incluido también en FUENTES FLORIDO, Francisco: Poesías y Poética del Ultraísmo. Ed. Mitre. Barcelona, 1989. pág. 17.

(36) Cita de Man Ray y la siguiente de André Breton en PARIENTE, Ángel: Diccionario temático del Surrealismo. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1996. Págs. 231 y 232.

(37) "Documentos: Un perro andaluz" en el catálogo ¿Buñuel!. La mirada de un siglo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996. Pág. 206.

(38) BUÑUEL, Luis: Mi último suspiro. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1997. Pág. 83

(39) AVIÑOA, Xosé: Dalí, García Lorca y la Música en el catálogo Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria. Museo d'Historia de Catalunya.Barcelona, 2004. Pag. 171

(40) HERRERO "CLAUDIO": Antología de poesía Postista. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Pág. XXIX

(41) CHICHARRO, Eduardo: Música celestial y otros poemas. Edición de Gonzalo Armero. Seminario y Ediciones, Madrid, 1974. Págs. 13 y 186.

(42) Poemas publicados originalmente en la revista postista La Cerbatana (1945) algunos de ellos ver en HERRERO "CLAUDIO": Antología de poesía Postista. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Págs. 239-245. Pueden escucharse algunos interpretados en http://mase.es

(43) Citado en HERRERO "CLAUDIO": Antología de poesía Postista. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Pág. 34.

(44) PONT, Jaime: El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Ediciones del Mall. Barcelona, 1987. Page 73

(45) D. PARRA, Jaime: Beneyto, creador postista: El Arte Eurítmico, in the catalogue Beneyto Creador Postista. March Editor. Barcelona, 2002. Page 8.

(46) VAL DEL OMAR, José: Corporación del Fonema Hispánico. 6 page long undisclosed document. Valencia, 1942. Quoted by TRANCHE, Rafael R.: Palpito, tacto y temblor (aproximación a la obra de José Val del Omar) in GONZALO SAENZ DE BURUAGA (Coord.): Insula Val del Omar: Visiones en su tiempo. Descubrimientos actuales. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1995. Page 183.

(47) Quoted in SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, Mª José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Page 125

(48) Comments by Val del Omar in an article by journalist Luis Gómez Mesa published in Arriba newspaper (Madrid, 22-11-1957), quoted in SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, Mª José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Page 149.

(49) SÁNCHEZ, Alfonso: La noche estaba metida en agua. Informaciones. Diario de la Tarde. Madrid, 1955 recogido en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, Mª José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Page 112.

(50) Comments by Manuel de Falla according to Val del Omar, collected by journalist Florentino Soria in La Estafeta Literaria nº 46 (1956), en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, Mª José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Page 123.

(51) GARCÍA CASTILLEJO, Juan: La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica. Ed. Talleres Tipográficos B. Gavilá. Valencia, 1944. Pages 332 and 333.

(44) PONT, Jaime: El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Ediciones del Mall. Barcelona, 1987. Pág. 73

(45) D. PARRA, Jaime: Beneyto, creador postista: El Arte Eurítmico, en el catálogo Beneyto Creador Postista. March Editor. Barcelona, 2002. Pág. 8.

(46) VAL DEL OMAR, José: Corporación del Fonema Hispánico. Documento inédito de 6 págs. Valencia, 1942. Citado por TRANCHE, Rafael R.: Palpito, tacto y temblor (aproximación a la obra de José Val del Omar) en GONZALO SAENZ DE BURUAGA (Coord.): Insula Val del Omar: Visiones en su tiempo. Descubrimientos actuales. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1995. Pág. 183.

(47) Citado en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, Mª José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Pág. 125.

(48) Declaraciones de Val del Omar en un artículo del periodista Luis Gómez Mesa publicado en el periódico Arriba (Madrid, 22-11-1957), recogido en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, Mª José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Pág. 149.

(49) SÁNCHEZ, Alfonso: La noche estaba metida en agua. Informaciones. Diario de la Tarde. Madrid, 1955 recogido en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, Mª José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Pág. 112.

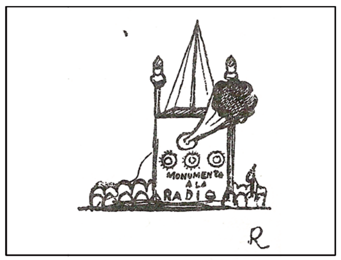
(50) Declaraciones de Manuel de Falla en boca de Val del Omar, recogidas por el periodista Florentino Soria en La Estafeta Literaria nº 46 (1956), en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, Mª José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Pág. 123.

(51) GARCÍA CASTILLEJO, Juan: La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica. Ed. Talleres Tipográficos B. Gavilá. Valencia, 1944. Págs. 332 y 333.



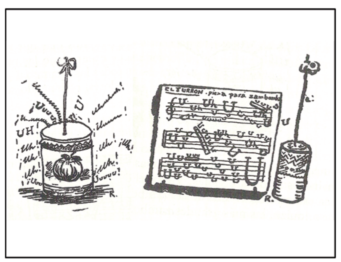
1- Ramón Gómez de la Serna en una conferencia pintado de negro. Colección artística ABC, Madrid

1- Ramón Gómez de la Serna in a lecture painted in black. Colección artística ABC, Madrid



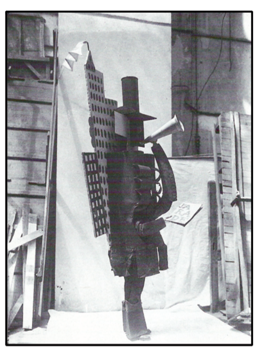
2- "Monumento a la Radio", dibujo de Ramón Gómez de la Serna publicado en la revista Buen Humor. Monumento concebido como un vitáfono de representaciones de la vida con el altavoz más potente del mundo.

2-"Monumento a la radio", drawing by Ramón Gómez de la Serna published in the magazine Buen Humor. A monument conceived as a vitáfono of representation of life with the most powerful speaker in the world.



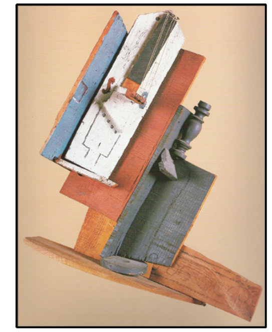
3- Zambomba realizada con una lata de tomate y partitura "El Turrón" para zambomba de Ramón Gómez de la Serna. Dibujos en el libro "Variaciones" (1922).

3- Zambomba created with a tomato tin and score "El Turrón" for zambomba by Ramón Gómez de la Serna. Drawings from the book "Variaciones" (1922).



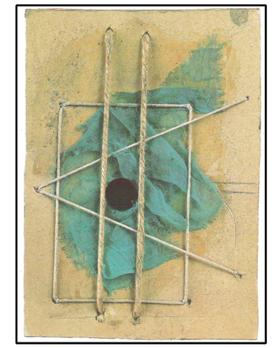
4- Traje del manager americano del ballet "Parade" (1917) realizado por Pablo Picasso. Reconstrucción de 1994-95 a partir de una fotografía del traje original.

4- Costume of the american manager in the ballet "Parade" (1917) created by Pablo Picasso. Reconstructed in 1994-95 from a picture of the original costume.



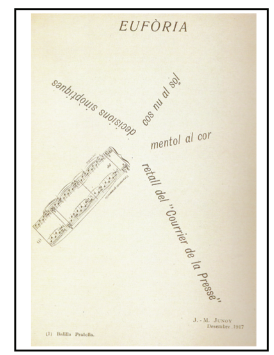
5- "Construction: violon, bouteille sur une table – automme 1915" de Pablo Picasso.

5- "Construction: violon, bouteille sur une table – automme 1915" by Pablo Picasso.



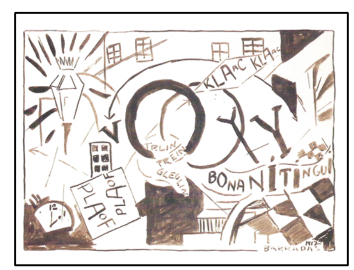
6- « Guitare – mai 1926 » de Pablo Picasso.

6- "Guitarre –May 1926" by Pablo Picasso.



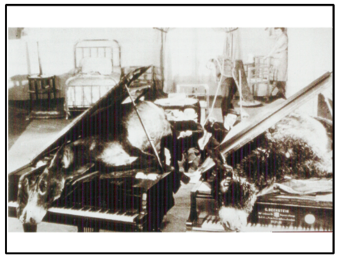
7- "Eufòria" (1917) de J. M. Junoy. Caligrama publicado en el Almanac de la Revista, Barcelona, 1918.

7- "Euforia" (1917) by J.M. Junoy. Calligram published in the Alamanac de la Revista , Barcelona, 1918.



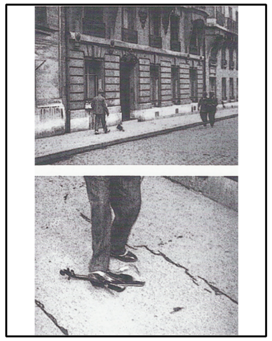
8- Dibujo vibracionista "Bonanitingui" (1917) de Rafael Barradas. Tinta sobre papel. Colección Jorge Castillo, Montevideo.

8- Vibracionista drawing "Bonanitingui" (1917) by Rafael Barradas. Ink on paper. Colección Jorge Castillo, Montevideo.



9- Escena de los pianos de la película "Un chien andalou" (1929) de Luis Buñuel con la colaboración Salvador Dalí.

9- Scene of the pianos from the film "Un chien andalou" (1929) by Luis Buñuel with the collaboration of Salvador Dalí.



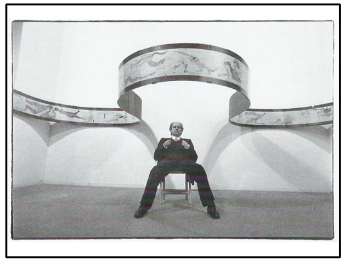
10- Escena del paseo por la ciudad de la película "L'Age d'Or" (1930) de Luis Buñuel con la colaboración Salvador Dalí.

10- Scene of the walk through the city from "L'Age d'Or" (1930) by Luis Buñuel with the collaboration of Salvador Dalí.



11- Reunión postista en el estudio de Eduardo Chicharro (Madrid, 1948). De izquierda a derecha: Ángel Crespo, Carlos Edmundo de Ory, Gabino-Alejandro Carriedo y Eduardo Chicharro (leyendo).

11- Reunión postista en el estudio de Eduardo Chicharro (Madrid, 1948). De izquierda a derecha: Ángel Crespo, Carlos Edmundo de Ory, Gabino-Alejandro Carriedo y Eduardo Chicharro (leyendo).



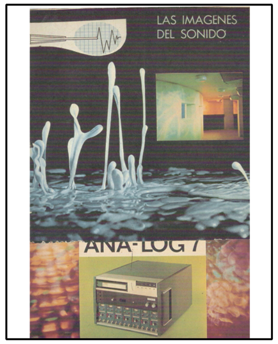
12- Antonio Beneyto frente a un fragmento de su obra "El dibuix més llarg del món". Tinta y acuarela sobre papel de pianola (30 cm. de anchura por 30,5 metros de longitud). Col. del artista.

12- Antonyo Beneyto before a fragment of his work "El dibuix més llarg del món". Ink and watercolours on player-piano paper (30 cm. wide X 30.5 m. long) Artist's collection.



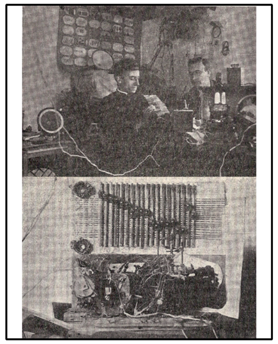
13- Publicidad del "Diáfono" (1944) de José Val del Omar. Lector de dos canales fotoeléctricos para reproducción del sonido por delante y detrás del espectador.

13- Advertisement of the "Diaphone" (1944) by José Val del Omar. Reader of two photoelectric channels for th reproduction of sound before and behind the audience.



14- Collage "Las imágenes del sonido" de José Val del Omar.

14- Collage "Las imágenes del sonido" [The images of sound, N.T.] by José Val del Omar.



15- El sacerdote y músico inventor Juan García Castillejo junto a su "aparato electrocompositor" para crear "música de casuales combinaciones" (hacia 1933)

15- The priest and music inventor Juan García Castillejo next to his "electro-composer device" used to "create music of chance combinations" (circa 1933).

The clangour of a tram passing along the street is what triggered the reaction of the Futurists as they realized that they lived in a society dominated by machines and noise. Sonic images and references to noise would become a constant in Futurism since, for the first time, an element of beauty was found in noise.
Machine noise became a language that communicates. The keys to Futurist literature were bestowed on Marinetti from the heavens through the sound of an aeroplane propeller. Luigi Russolo, in his manifesto "The Art of Noises" (1913), announced the arrival of a new art whose principle was found in the discovery of a sound matter which was inexhaustible in time and constantly renewed itself. For Russolo noise belonged to life and it immediately referred us back to it. These ideas would be readdressed by John Cage a few decades later, thus becoming the creator who best defined the spirit of this new way of making art and who has had a determining influence on the avant-garde artists that emerged during the second half of the twentieth century.

During this long period of time, in Spain there was hardly any information about these new events. Phonetic poetry, the soirées and action music played no part in the language of Spanish artists. Although Ramón Gómez de la Serna translated and published Marinetti's Futurist Manifesto a few months after it first appeared, his own work developed along very different lines. Perhaps these words, taken from his memoirs, are worth quoting as his small contribution to radio art: "I have practised all manner of things on air: noise produced with pocket key-rings, alarm clocks, wine glasses, masked voice, dialogues with a dumb person, dialogues with the Venus de Milo…" Or maybe it is worth stressing the following greguería "Very often, in those hours without the possibility of broadcasting, I leave my receiver on in order to find out how the air breathes electronically, how the nervous system bubbles". (1)

In turn, Ultraist poets were closer to Mallarmé's "Dice throw" in their poetic compositions than to the words-in-freedom. In spite of the "scandal" provoked, as chronicled by the various reports appeared in the press of the day, their 1921 soirées at the Parisiana hall and the Ateneo de Madrid were nothing but mild attempts at bringing their work near to the public. Nothing comparable to the soirées staged by Futurists and Dadaists.

Not until 1964 were creators interested in sound art to be found in this country. That was the year when grupo zaj was created. Its members, Juan Hidalgo, Walter Marchetti and Ramón Barce made their appearance by going for a walk on the streets of Madrid and chose, out of sheer chance, to designate as zaj all the activity that they carried out since then. In one of his cards Walter Marchetti defined this movement as a bar where "people go in, go out, decide to stay; have a drink and leave a tip". Following his advice, a group of young artists, from which José Luis Castillejo and Tomás Marco should be mentioned, came to this bar. Its doors have remained opened until Juan Hidalgo finally closed them after the opening of the exhibition by the group at the Museo Reina Sofía (1996). Since the early seventies it had being run by Hidalgo, Machetti and Esther Ferrer. The remaining had already left the place. Some out of weariness, others in search for new strategies and others…

El estruendo de un tranvía al pasar por la calle es lo que provoca la reacción de los futuristas al comprobar que se encuentran en una sociedad dominada por la máquina y el ruido. Las imágenes sonoras y las referencias al ruido van a ser una constante en el futurismo ya que, por primera vez, se encuentra en el ruido un principio de belleza.
El ruido de la máquina se convierte en lenguaje que comunica. Las claves de la literatura futurista le son dadas a Marinetti desde las alturas a través del sonido de la hélice de un aeroplano. Luigi Russolo, en su manifiesto "El arte de los ruidos" (1913), anuncia la llegada de un arte nuevo cuyo principio se encuentra en el descubrimiento de una materia sonora inagotable en el tiempo que se renueva constantemente. Para Russolo el ruido pertenece a la vida y nos remite inmediatamente a ella.
Estas ideas son retomadas por John Cage, unas décadas más tarde, convirtiéndose en el creador que mejor define el espíritu de esta nueva forma de hacer arte y cuya influencia ha sido determinante en los artistas de vanguardia que surgen en la segunda mitad del siglo XX.

Durante este largo periodo, en España apenas se tienen noticias de estos nuevos acontecimientos. La poesía fonética, las veladas y la música de acción no formaron parte del lenguaje de los creadores españoles.
Aunque Ramón Gómez de la Serna traduce y publica, unos meses más tarde de su aparición, el manifiesto futurista de Marinetti, su obra se desarrolla por derroteros bien distintos. Quizás merezcan ser mencionadas estas palabras tomadas de sus memorias como su pequeña aportación al arte radiofónico: "Todo lo he practicado por la Radio: ruido de llaveros de bolsillo, despertadores, copas, voz de máscara, diálogos con un mudo, diálogo con la Venus de Milo…". O destacar esta greguería "Muchas veces, en horas sin posibilidad de emisiones, dejo abierto mi aparato para saber como respira electrónicamente el aire, como bulle el sistema nervioso". (1)
Por su parte, los poetas ultraístas en sus composiciones poéticas se encuentran más cerca del "Golpe de dados…" de Mallarmé que de las palabras en libertad. Sus veladas de 1921 en la sala Parisiana y en el Ateneo de Madrid, a pesar del "escándalo" provocado, como así lo recogen las diferentes crónicas aparecidas en la prensa de la época, no fueron más que tímidos intentos de acercar su obra al público. Nada que ver con las veladas protagonizadas por futuristas y dadaístas.

Hasta 1964 hubo que esperar para encontrar en nuestro país creadores interesados en el arte sonoro. Ese fue el año de la creación del grupo zaj
Sus integrantes, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce se presentaron dando un paseo por las calles de Madrid eligiendo, por puro azar, denominar como zaj a toda su actividad iniciada a partir de ese momento. Walter Marchetti, en uno de sus cartones, define a este movimiento como un bar en el que la "gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina". Siguiendo sus consejos, a este bar, se acercaron un grupo de jóvenes creadores entre los que hay que destacar a José Luis Castillejo y Tomás Marco. Sus puertas han permanecido abiertas hasta que Juan Hidalgo las cerró definitivamente después de la inauguración de la exposición del grupo en el Museo Reina Sofía (1996). Desde principios de los setenta lo regentaban Hidalgo, Marchetti y Esther Ferrer. Los demás ya habían abandonado el lugar. Unos por cansancio, otros buscando nuevas estrategias y otros…

This space, located at number 1 Batalla del Salado street, represented the avant-garde. Duchamp, Satie, Cage, Fluxus… filled its walls. Besides, as Ramón Barce reminds us, it was possible to find “books on Zen, quills and brushes to draw Chinese ideograms”. (2)
This zaj bar stood as a renewed and imaginary Cabaret Voltaire. Those eager to know what was new frequented it. It wasn’t a place were doctrine was imparted. Journalist Juan Pedro Quiñonero, in an illuminating article, confirms this: “musicians, art lovers, romantics, those looking for cultural bagatelles will always be disappointed by zaj, for zaj doesn’t propose anything, zaj doesn’t console people’s aguish, loneliness or bitterness, it doesn’t invent artificial paradises, nor does it situate us in a wonderful future, or resort to the labyrinths of morals, because zaj isn’t an Alka-Seltzer for the spirit (although it might have a vomit-inducing element…) because it doesn’t conceal metaphysics nor logical thinking, because zaj isn’t comforted by promises or history. Zaj is the decay of art”. (3)
Juan Hidalgo and Walter Marchetti met in Milan in 1956. Their electroacustic works were premiered at Darmstadt Festival. It was in that very city where they met John Cage in 1958, an essential event in their trajectories that led them to question their music and become immersed in the world of actions.
In Barcelona they created “música abierta” and presented David Tudor in a piano concert (1960) that he went on to play in Madrid. The “prestigious” music critic Enrique Franco wondered after attending the concert: “why is this sort of fraud granted the possibility of existence through concerts and releases?” (4)
In the face of such reactions, it is hardly surprising that they returned to Milan. In 1964, they came back to Madrid. This time they joined forces with Ramón Barce in order to give birth to zaj in the middle of a desert ruled by the same old power. Thus, on Thursday 19th November 1964 they made their first public appearance in the form of an itinerary through various streets in Madrid. This action signals the beginning of the “zaj concerts” which they would continue to give in the coming years throughout the country as well as in various European cities and in their tour of the United States.
Up to 1972, when their presence became stable, zaj constituted a huge snub to the practice of Spanish artists. The latter did not only include those who represented the tradition, but also the ones who belonged to the other avant-garde, for whom zaj was deemed a disruptive, distressing element. As Fernando Huici reminds us, zaj were “true extraterrestrials in the Spain of those days, every bit as bewildering for the official status quo as for the orthodox circles of local avant-gardism”. (5) The Avant-Garde with capital letters, docilely official and accepted by international biennales was that of Saura, Millares, Tapies…
The existence of zaj revolved around Hidalgo, Ferrer and Marchetti. Thanks to their perseverance and the great quality of their works they have continued to exist for such a long period of time. They have been a point of reference for many of those artists who have tried to look for new forms distanced from the avant-garde establishment in our country.
Even if its members deny it, zaj was the Spanish Fluxus. Fellow travelers of that group of friends, known as Fluxus movement, formed by Nam June Paik, George Maciunas, George Brecht, La Monte Young, Dick Higgins…

Este espacio, situado en el número 1 de la calle Batalla del Salado, representaba a la vanguardia. Duchamp, Satie, Cage, Fluxus… ocupaban sus paredes. Además se podía encontrar según nos recuerda Ramón Barce “libros sobre el zen, plumas y pinceles para dibujar los ideogramas chinos”. (2)
Este bar zaj se presentaba como un renovado e imaginario Cabaret Voltaire. Allí acudían los que deseaban conocer lo nuevo. No era un lugar donde se impartía doctrina. El periodista Juan Pedro Quiñonero, en un texto revelador, lo confirma: “los músicos, los aficionados del arte, los románticos, los buscadores de chucherías culturales, quedarán siempre decepcionados con zaj, porque zaj no propone nada, porque zaj no consuela de angustias, ni de soledades ni de amarguras, porque zaj no inventa paraísos artificiales, porque zaj no nos instala en un futuro maravilloso, porque zaj no recurre a los laberintos de la moral, porque zaj no es un alka-seltzer para el espíritu (quizá, sí, tenga algo de vomitivo…), porque zaj no encubre metafísicas ni pensamientos lógicos, porque zaj no se reconforta con promesas ni con historia. zaj es la ruina del arte”. (3)
Juan Hidalgo y Walter Marchetti se conocieron en Milán en 1956. Sus obras electroacústicas fueron estrenadas en el Festival de Darmstadt. Precisamente en esta ciudad conocieron a John Cage en 1958. Hecho fundamental en sus trayectorias que les lleva a cuestionar su música y a adentrarse en el mundo de la acción.
En Barcelona crean “música abierta” y presentan a David Tudor en un concierto de piano (1960) que repite en Madrid. El “prestigioso” crítico musical Enrique Franco se preguntó después de asistir al concierto: “¿Por qué esta suerte de engaño tiene posibilidad de existencia a través de audiciones y ediciones?”. (4)
Ante este tipo de recibimientos no nos sorprende que regresen de nuevo a Milán. Vuelven a Madrid en 1964. Esta vez se unen a Ramón Barce para dar vida a zaj en medio de un desierto controlado por los de siempre.
Con un recorrido por diferentes calles de Madrid realizado el jueves 19 de noviembre de 1964 se presentan al público. Esta acción marca el comienzo de los “conciertos zaj” que durante los próximos años y de forma continuada ofrecen por todo el país, por diversas ciudades europeas y en su gira por los Estados Unidos.
Zaj representó hasta el año 1972, en que su presencia fue estable, una gran bofetada al hacer de los artistas españoles. En ellos no sólo incluimos a los representantes de la tradición, sino también a los de la otra vanguardia, que vieron en zaj un elemento perturbador que les incomodaba. Como nos lo recuerda Fernando Huici, los zaj fueron unos “auténticos marcianos para la España de aquellos años, casi tan desconcertantes para el paisaje oficial como para los propios círculos ortodoxos de la vanguardia patria”. (5) La vanguardia con mayúsculas, oficialista y aceptada por las bienales internacionales le correspondía a Saura, Millares, Tapies…
En torno a Hidalgo, Ferrer y Marchetti ha girado la existencia de zaj. Gracias a su constancia y a la enorme calidad de sus trabajos se han mantenido a lo largo de tantos años. Han sido punto de referencia para muchos artistas que en nuestro país han intentado buscar nuevas formas alejadas de la vanguardia establecida.
Zaj fue, aunque sus integrantes lo nieguen, el fluxus español. Compañeros de viaje de ese grupo de amigos, conocido como movimiento Fluxus, integrado por Nam June Paik, George Maciunas, George Brecht, La Monte Young, Dick Higgins…

In parallel to the grupo zaj activities, Argentinean poet Julio Campal developed an intense activity in defence of the great forerunners of contemporary poetry (Apollinaire, Huidobro, Tzara…) in the early sixties, thus establishing a connection with new international poetry trends, embodied by concrete poetry, visual poetry, sound poetry…
Campal developed a frantic activity consisting in giving lectures, running exhibitions and publishing articles in magazines and newspapers. After he died, a large group of poets took the relay, proposing a new poetic order that rejected discursive poetry. As Fernando Millán stated in one of his texts, in the face of the invasion of the discoursive, poetry "can only answer in one way: by crossing out, denying, erasing…" (6) In their compositions, they regain the visual dimension of letters and words, but they forget its sonic dimension. We hardly find any examples of phonetic or sound poetry. Only the permutational poetry of Juan Eduardo Cirlot stands out.

In contrast to what was taking place in other countries, where artists coming from a visual arts background entered the world of sound and music, in Spain things evolved differently. There were those who tried to bridge that gap through isolated attempts. The most relevant case is that of Isidoro Valcárcel Medina, an artist whose work and vital experience are astonishing due to their coherence, and who is nowadays being rehabilitated by many after having endured decades of silence and oblivion.
Apart from his "visual" works, which José Díaz Cuyás sums up as "a mere handful of photographs, a few typed dossiers, several descriptive diagrams not even aspiring to be turned into models, some cards, little pieces of paper, cardboards… and hardly anything else, apart from a film, a couple of paintings and some books", (7) Valcárcel Medina has created an interesting body of sound works, which can be summed up as a series of sound installations, several phonetic poems, some pieces for radio and a several telephone actions.
His first work was a sound installation entitled " Immediately after (a tale in twelve acts: places, sounds, words)", which was presented at the Seiquer gallery (Madrid, 1970). A series of perplex modules, the position of which was changed on a daily basis, were displayed in two spaces: that of the gallery –located on the first floor- and a second one, which had been arranged for on the fifth floor of the same building. At the same time, a magnetic tape allowed to listen to the successive accretions of sound that were produced by a frequency generator on a daily basis and which the artist recorded onto tape. Only those spectators who attended the twelve days in a row could attest to having "seen" the exhibition.
One of the objectives that Valcárcel Medina sets out to achieve in his works is to claim those sounds that go unnoticed when our attention is focused elsewhere. His work "Motores" [engines, N.T.] (1973), is an example of this. The recording captures the sound of two cars (a Citroen Dyane and a Ford Zephyr) that follow the same route (Madrid-El Escorial). The only differences are those caused by their respective engines: one powerful and smooth, the other weak and noisy. The technical features of the itinerary determined the score, which is a mere copy of the description carried out for new road plans. The underlying intention is to recover that generally annoying background noise and listen to it carefully.
Valcárcel Medina is the author of one of the funniest and most surprising works in the history of sound art. They are "Telephone conversations" (1973) in which the author calls a series of people randomly chosen from a telephone directory in order to inform them of the following: "I'm calling to let you know that I had my telephone installed today and I'd like to give you my number. I'm Valcárcel Medina".

Paralelamente a la actividad del grupo zaj el poeta argentino Julio Campal genera, a principios de los sesenta, una gran actividad en defensa de los grand
es precursores de la poesía contemporánea (Apollinaire, Huidobro, Tzara…), estableciendo un punto de unión con las nuevas tendencias de la poesía internacional representada por la poesía concreta, visual, sonora…
Campal desarrolla una frenética actividad a través de conferencias, organización de exposiciones y publicación de artículos en revistas y prensa. Tras su fallecimiento toman el relevo un grupo numeroso de poetas que plantean un nuevo orden poético que niega la poesía discursiva. Tal como afirmaba Fernando Millán en uno de sus textos, frente a la invasión de lo discursivo, la poesía "sólo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando…" (6) En sus composiciones recuperan la dimensión visual de la letra y la palabra, pero se olvidan de su vertiente sonora. Apenas encontramos ejemplos de poesía fonética o sonora. Sólo destaca la poesía permutatoria de Juan Eduardo Cirlot.

A diferencia de lo que ocurría en otros países en donde los artistas procedentes de la plástica se adentraban en el mundo de los sonidos y de la música. Aquí de forma aislada algunos lo intentaron. El caso más significativo es el de Isidoro Valcárcel Medina. Artista que sorprende por la coherencia de su trabajo y su experiencia vital y que ahora muchos reivindican después de haber pasado por décadas de silencio y olvido.
Al margen de su obra "plástica" que José Díaz Cuyás resume en "apenas algunas fotos testimoniales, algunos expedientes de papel mecanografiado, algunos planos descriptivos que ni siquiera aspiran a su conclusión en maquetas, algunas tarjetas, papelitos, cartones… y poco más, muy poco más, a excepción de una película, un par de cuadros y algunos libros", (7)Valcárcel Medina ha generado una interesante obra sonora que se puede resumir en unas cuantas instalaciones sonoras, varios poemas fonéticos, algunas piezas radiofónicas y varias acciones telefónicas.
Su primera obra es una instalación sonora titulada "A continuación (Un relato en doce jornadas: lugares, sonidos, palabras)" y presentada en la galería Seiquer (Madrid, 1970). En dos espacios, el de la galería situado en la primera planta y otro que fue habilitado en el quinto piso del edificio se colocaron una serie de módulos de metacrilato que cambiaban a diario de lugar. Al mismo tiempo, en la planta alta, a través de una cinta magnética se podían escuchar la sucesivas acumulaciones de sonido que cada día producían un generador de frecuencias y que el propio artista grababa en un magnetofón. Sólo el público que acudió los doce días seguidos podía testimoniar que había "visto" la exposición.
Uno de los objetivos que se propone Valcárcel Medina en su trabajo es la reivindicación del sonido que se ignora cuando no es el protagonista designado. Un ejemplo es su obra "Motores" (1973). La grabación recoge el sonido de dos coches (Citroen Dyane/Ford Zephyr) que hacen el mismo recorrido (Madrid-El Escorial). La única diferencia es la que determinan sus motores, uno, potente y suave, el otro, ruidoso y débil. La partitura viene determinada por las características técnicas del recorrido que no es otra cosa que la tabla descriptiva que se elabora para cada trayecto vial. Aquí de lo que se trata es de rescatar ese sonido de fondo en general molesto y escucharlo con toda atención.
Valcárcel Medina es autor de una de las obras más divertidas y sorprendentes de la historia del arte sonoro. Se trata de "Conversaciones telefónicas" (1973) en la que el autor llama a una serie de personas elegidas al azar en una guía de teléfonos para informarles de lo siguiente: "Le llamo para comunicarle que hoy me han instalado el teléfono y quisiera darle a usted mi número. Soy Valcárcel Medina".

Another exemplary case is that of Carles Santos. Originally an interpreter of modern music, performing works by Cage, Stockhausen and Weber, he would soon give up this activity in order to start interpreting and conducting his own compositions.
His whole work, regardless of the medium used (whether cinema, video, recital, performance…) is concerned with music, while the piano features prominently in his particular imagery. As Josep Ruvira states, this large black piece of furniture will be the one "presiding over most of his staged fantasies". (8) A relevant proof of this are his works "Preludi di Chopin nº18 Opus 28" (1974), "El pianista i el Conservatori" (1977), "Peça per a quatre pianos" (1978), "La Re Mi La" (1979), "Anem, anem, anem a volar" (1982)… This last action clearly defines the Santos/piano relationship. In the recording it is possible to see Carles Santos strenuously moving through the Ramblas [a boulevard in Barcelona, N.T.] as he pushes a piano on which an actress, clad in red, suggestively poses. The action finishes when he goes indoors.
Music is the leading thread of his work. It is even possible to consider his vocal compositions as a result of his way of working with the piano: "Then I took to working with the voice. However, it is clearly evident that I am a pianist. I believe that To-ca-ti-co-to-ca-tá is a piano piece. Almost all of them are piano pieces. Had I played some other kind of instrument, I would have created something different. Most of the things I do are done while sitting at the piano: I stop playing and start singing. But it is always related to that instrument. The kind of voice I use is very percussive, not all that melodic, really. It is heavily based on rhythms, percussion and quickness. It is an articulated, mechanical voice". (9)

In relation to the new generation that appeared in the 70s, the two most relevant figures are José Iges and Llorenç Barber. The two of them have become, both on a national and international level, relevant sound art figures.
As a producer of Ars Sonora program in Radio Clásica, the only program in Spanish commercial and public radio devoted to sound experimentation, José Iges has undertaken a great diffusion task, which he has progressively complemented by running workshops and exhibitions. He has also developed a simultaneous creative career as a sound artist and composer. His musical works, less divulged, have recently appeared in a compilation CD entitled "Sitting between chairs". (10) In his work as a sound artist his forays in the field of soundscape, radio art…, as well as the installations, performances and intermedia concerts jointly created with Concha Jerez since 1989 stand out.
Among his installation production, the following stand out: "Argot. Intermedia labyrinth" (1992), "Utopias rotas" (1993) and "Polyphemus Eye". (1997). In them, the space is intervened by means of texts, visual and sound materials provoking an interference with the environment that enables the audience to become aware of a social reality increasingly determined by the media.
Llorenç Barber began working in the realm of sound with the foundation of grupo Actum. A few years later, together with Fatima Miranda, he created Taller de Música Mundana. In 1981 he constructed the portable belfry, which signals a no-turning-back point in is work. Barber creates long recitals of voice and bells in a constant diphony, which encourage him to use the city as a grand stage for his concerts. His bells have tolled in over a hundred cities around the world.

Otro caso ejemplar es el de Carles Santos. Artista que se inició en el mundo de la música contemporánea interpretando obras de Cage, Stockhausen y Weber. Actividad que pronto abandona para pasar a interpretar y dirigir sólo su propias composiciones.
Toda su obra, al margen del medio utilizado (cine, video, recital, acción…) gira en torno a la música, ocupando el piano un lugar privilegiado en su iconografía particular. Como afirma Josep Ruvira, este mueble grande y negro será el que "presida la mayoría de sus fantasías puestas en escena". (8) Una buena muestra son sus obras: "Preludi di Chopin nº 18 Opus 28" (1974), "El pianista i el Conservatori" (1977), "Peça per a quatre pianos" (1978), "La Re Mi La" (1979), "Anem, anem, anem a volar" (1982)… Esta última acción define claramente la relación Santos/piano. En la grabación vemos como Carles Santos con gran esfuerzo recorre las Ramblas de Barcelona empujando un piano sobre el que se encuentra una actriz vestida de rojo en actitud erótica. La acción concluye con su entrada en un lugar cerrado.
La música es el hilo conductor de su obra, incluso sus composiciones vocales podemos considerarlas como fruto de su forma de trabajar con el piano: "Entonces me dio por trabajar con la voz. De todas maneras se nota mucho que soy pianista. Yo creo que To-ca-ti-co-to-ca-tá es una obra de piano. Casi todas son obras de piano. Si hubiera sido otro tipo de instrumentista hubiera hecho otra cosa. Yo casi todo lo que hago la hago sentado al piano: dejo de tocar y me pongo a cantar. Pero siempre tiene que ver con el piano. La voz que yo utilizo es muy percutida, no es muy melódica que digamos. Se basa mucho en los ritmos, en la percusión, en la rapidez. Es una voz articulada, mecánica". (9)

Con respecto a la nueva generación que surge en los setenta las dos figuras más sobresalientes son José Iges y Llorenç Barber. Ambos se han convertido, tanto a nivel nacional como internacional, en referentes del arte sonoro.
José Iges al frente del programa Ars sonora de Radio Clásica, único programa de la radio comercial y publica española dedicado a la experimentación sonora, ha desarrollado una gran labor de difusión que ha ido complementando con la organización de exposiciones y talleres. Al mismo tiempo ha elaborado un amplio trabajo creativo como artista sonoro y compositor. Su obra musical, menos difundida, ha sido recogida recientemente en un CD bajo el título de "Sitting Between Chairs". (10) En su obra como artista sonoro destacan sus incursiones en el paisaje sonoro, en la creación radiofónica…, así como las instalaciones, performances, y conciertos intermedia que ha presentado conjuntamente, a partir de 1989, con Concha Jerez.
Entre sus instalaciones, podemos citar: "Argot. Laberinto intermedia" (1992), "Utopías rotas" (1993) y "Polyphemus Eye" (1997). En ellas el espacio es intervenido por elementos visuales, sonoros y textuales provocando una interferencia con el medio que permite al público tomar conciencia de una realidad social cada vez más determinada por los medias.
Llorenç Barber comienza su andadura sonora con la fundación del grupo Actum. Unos años más tarde, con la compañía de Fátima Miranda, crea el Taller de Música Mundana. En 1981 construye un campanario portativo que viene a significar un punto de no retorno en su obra. Barber produce largos recitales, de voz y campanas, en difonía permanente que le llevan a la ciudad como gran escenario de sus conciertos. Sus campanas han sonado en más de cien ciudades repartidas por el mundo.

In the last decade the sound art created in Spain has become fully integrated in the international panorama. Among other relevant events we should highlight "Ras" magazine, the first publication dedicated to the diffusion of sound art in this country and one of the few currently existing around the world; the creation of a news agency (www.mediateletipos.net) that informs of the sound art and electronic music scenes on a daily basis; the research oriented web page (www.ucl.es/artesonoro) which is comprised of an archive, a magazine ("Olóbo") and two radios ("Dinamo Radio" and "Silencio Radio"); the silent concerts of Tres, the constant production of Francisco López, the voice concerts of Fatima Miranda, the online projects by Pedro López (www.modisti.com), the various festivals (Sonar, Zeppelín, Proposta, Experimenta Club, Ars Sonica…), the activities organized by Miguel Molina and Leopoldo Amigo at the Universidad de Valencia, the sound sculptures of José Antonio Orts…

(1) Ramón Gómez de la Serna, Automuribundia, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.
(2) Ramón Barce, España y zaj, años sesenta, unpublished, 1985.
(3) Juan Pedro Quiñonero, Zaj es una ruina, Madrid, Informaciones, 6 julio 1972.
(4) Enrique Franco, David Tudor presenta un programa de música experimental, Madrid, Arriba, 12 noviembre 1960.
(5) Fernando Huici, "El aliento de Zaj", Madrid, El País, 10 febrero 1996.
(6) Fernando Millán, "Una progresión negativa: nueve razones entre otras", Textos y antitextos, Madrid, El anillo del cocodrilo, 1970.
(7) José Díaz Cuyás, "El arte de figurar el tiempo", Ir y venir de Valcárcel Medina, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002.
(8) Josep Ruvira, El caso Santos, Valencia, Mà d'Obra, 1966.
(9) Josep Ruvira, Ibd.
(10) José Iges, Sitting Between Chairs (CD), Koln, World Edition, 2004.

En esta última década el arte sonoro producido en España se ha integrado plenamente en la escena internacional. Como hechos a resaltar destacaría la aparición de la revista "Ras", primera publicación en nuestro país dedicada a la difusión del arte sonoro y una de las pocas que existe en la actualidad a nivel internacional; la creación de una agencias de noticias (www.mediateletipos.net) que informa diariamente de la actualidad relacionada con el arte sonoro y electrónico; la página (www.ucl,es/artesonoro) dedicada a la investigación y que está integrada por un archivo, una revista ("Olóbo") y las radios ("Dinamo Radio" y "Silencio Radio"); los conciertos silenciosos de Tres, la producción constante de Francisco López, los conciertos de voz de Fátima Miranda, los proyectos en la red de Pedro López (http://modisti.com), los festivales (Sonar, Zeppelín, Proposta, Experimenta Club, Ars Sonica…), las actividades de Miguel Molina y Leopoldo Amigo en la Universidad de Valencia, las esculturas sonoras de José Antonio Orts…

(1) Ramón Gómez de la Serna, Automuribundia, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.
(2) Ramón Barce, España y zaj, años sesenta, texto inédito, 1985.
(3) Juan Pedro Quiñonero, Zaj es una ruina, Madrid, Informaciones, 6 julio 1972.
(4) Enrique Franco, David Tudor presenta un programa de música experimental, Madrid, Arriba, 12 noviembre 1960.
(5) Fernando Huici, "El aliento de Zaj", Madrid, El País, 10 febrero 1996.
(6) Fernando Millán, "Una progresión negativa: nueve razones entre otras", Textos y antitextos, Madrid, El anillo del cocodrilo, 1970.
(7) José Díaz Cuyás, "El arte de figurar el tiempo", Ir y venir de Valcárcel Medina, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002.
(8) Josep Ruvira, El caso Santos, Valencia, Mà d'Obra, 1966.
(9) Josep Ruvira, Ibd.
(10) José Iges, Sitting Between Chairs (CD), Colonia, World Edition, 2004.

SOUND POETRY IN SPAIN
Extract from the round-table celebrated on October 21 2006 at the Casino of Lucena

Participants:
José Iges (JI) Moderator
Fernando Millán (FM), experimental poetry
Xavier Sabater (XS), polypoetry and cyberpoetry
Bartolomé Ferrando (BF), performance, action poetry

JI: How was your approximation to the use of sound in your poetic work, since none of you three come from a musical background? How did you become sound poets?

BF: In my case, I was already working in what was known as concrete poetry back in 1976, which is a practice that lies between language and visual arts. As a result of an invitation by someone in Italy I, or rather we –as there were two of us-, decided to somehow carry out a sound phonetic version of what we were doing in concrete poetry. After that time I began to feel more partial towards sound poetry -it must have been around 1978, approximately– and I started to find out about certain authors who interested me more and more; some of them came from the historical practice of the first avant-gardes, from the Dadaist practices in 1916 at the Cabaret Voltaire in Zurich as well as from some other characters derived from and influenced by them, some of whom were based in France and others in Austria, (Bernard Heisieck, Henri Chopin, Ernst Jandl). Here in Spain, it probably was Juan Eduardo Cirlot who exerted a greater influence to stir my interest in certain phonetic approaches. From then on I became involved with that sort of practice, which merges writing with sound, combining a somewhat dismembered written language to the sonority of that very language. In that journey, there are occasions when what one says is the most important aspect, whereas in other cases there are sound constructions where words don't mean anything and merely sound. That dual possibility was what I became, and still remain, interested in.

XS: In my case, I encountered sound poetry through frustration. In the late 80s I was a poet and I found that poetry didn't interest anyone except the poets themselves. Looking back on what poetry has been, I realize that rather than something literary it has always been something oral. From the times of the Greeks, Romans, the Middle Ages, poetry had been handed down by oral means. Ever since Mr. Guttenberg invented the printer and the French Revolution introduced schools for the people, poetry started to be literary. And from then on the support for the diffusion of poetry has been the book, but up to that point, poetry had been oral. Needless to say, as poets in the late 80s we had lost that oral element, apart from some things that the Dadaist, Futurists and French Concrete Poets had accomplished. At this point is where we reinvented poetry slightly and, in my case, went on to call it polypoetry. What does polypoetry mean? That we are poets who speak poetical languages be it by audio, visual, gestural means or through videopoetry and, nowadays, cyberpoetry. Ever since we reached the oral, a new poetics appeared before us. Each poet has to rediscover the oral, our phonetic sonic apparatus as the ideal medium to diffuse poetry. We no longer resort to that recital format where the poet holds the paper and goes 'blah, blah, blah'. We experiment with gestural expression, play with the lighting to create poetical atmospheres, etc.

POESÍA SONORA EN ESPAÑA
Extracto de la Mesa Redonda celebrada el 21-10-06 en el Círculo Lucentino (Casino de Lucena)

Intervienen:
José Iges (JI), moderador
Fernando Millán (FM), poesía experimental.
Xavier Sabater (XS), polipoesía y ciberpoesía.
Bartolomé Ferrando (BF), performance, poesía de acción.

JI ¿Cómo fue vuestro acercamiento al empleo del sonido en vuestra obra poética, puesto que ninguno de los tres venís de la música? ¿Cómo os habéis convertido en poetas sonoros?

BF En mi caso yo trabajaba ya en el año 76 lo que se llamó poesía concreta, que es una forma de hacer cercana entre el lenguaje y la plástica y fue tras una invitación de un personaje en Italia cuando me decidí, nos decidimos -éramos dos- a hacer una práctica fonética sonora de aquello que estábamos en cierto modo haciendo en la poesía concreta. A partir de aquí, empecé a interesarme más por la poesía sonora -sería hacia el año 78 aproximadamente- y empecé a conocer a ciertos autores que me interesaban cada vez más; había algunos que provenían del ejercicio histórico de las primeras vanguardias, de las practicas dadaístas del año 1916 en el Cabaret Voltaire en Zurich y también otros personajes derivados o influenciados por éstos, que vivían algunos en Francia y otros en Austria, (Bernard Heisieck, Henri Chopin, Ernst Jandl). Y aquí en España Juan Eduardo Cirlot tal vez fue quien me interesó más en algunos modos de hacer fonético. Fue a partir de ahí como me interesé en este tipo de práctica que une la escritura con el sonido, que une el lenguaje escrito, en cierto modo descompuesto, con la sonoridad de ese lenguaje. A veces importa, en ese recorrido, más lo que se dice y otras veces son construcciones sonoras donde la palabra no dice, sino que simplemente suena. En esa dualidad de posibilidades fue como me interesé y me intereso también ahora.

XS En mi caso, yo encuentro la poesía sonora a través de una frustración. A finales los 80 yo era un poeta y lo que me encontraba era que la poesía no interesaba a nadie prácticamente excepto a los propios poetas. Mirando un poco lo que había sido la poesía, me doy cuenta de que la poesía más que algo literario siempre había sido algo oral. Desde los tiempos de los griegos, romanos, Edad Media, la poesía se había transmitido por medio de la oralidad. Es a partir de que el Sr. Gutemberg inventa la imprenta y la Revolución Francesa inventa las escuelas para el pueblo, cuando la poesía empieza a ser literaria. Y el soporte de difusión de la poesía es el libro, pero hasta ese momento la poesía había sido oral. Evidentemente los poetas a finales de los ochenta habíamos perdido la oralidad, excepto algunas cosas que habían hecho los dadaístas, los futuristas y los poetas concretos franceses. Aquí es donde un poco nos reinventamos la poesía y en mi caso lo llamamos polipoesía ¿Qué significa polipoesía? Que somos poetas que hablamos los lenguajes poéticos sea mediante audio, visual, gestual, videopoesía y, hoy en día, ciberpoesía. A partir del momento en que alcanzamos la oralidad se nos descubre otra nueva poética. Cada poeta ha de volver a descubrir la oralidad, nuestro aparato sonoro fonético como soporte ideal para difundir la poesía. Ya no es ese recital en el que el poeta está con el papel y bla bla bla. Encontramos expresividad gestual, jugamos con luces para crear ambientes poéticos, etc.

FM: Xavier, and Pepe Iges before him have had no objection in referring to me as historical. That means that I started very early, not that I am very old. Indeed, I am what our ex-beloved and, fortunately, former President Jose María Aznar referred to as a non-recyclable lefty. In fact, I am a man of the 60's because I was 20 years old in 1964, which was when I made a decided contact with the world of culture. That led me to become interested in what was really happening in the world and, especially, what had previously happened. However, this was difficult at the time because, as you know, we lived under the dictatorship of General Franco and contact with events happening outside Spain was very difficult. Inside Spain information was scarce, but that didn't stop those who wanted to know from doing so. The 20th has been the century of the great changes: in the last century humanity has experienced more changes than in the rest of its history and pre-history put together. Quite simply, in keeping with the idea that being a progressive person means to be in tune with the times, a person who is equal to the challenge as Machado used to say, I tried to be informed, aware. That led me to understand that the people who had devoted more time to thinking about matters of a literary or general artistic kind, had come to a series of conclusions in the 20th century that were absolutely clear and simple to understand. In short, those conclusions would be as follows: as Xavier Sabater mentioned, up to the 20th century poetry had essentially been something sonic, that is, an organization based on hearing which, for that reason, consisted in measured verse, that had metre, rhyme… a series of typically sonic components that also featured an orality which reflected the fact that it was something collective. Poetry was something to be heard in a group, collectively, hardly ever to be read in private. Afterwards, all the new media progressively appeared, the new technologies -from the technology of sound reproduction to that of the image, television, etc- begun. It was all readily available and it involved new forms of human experience. As McLuhan put it, each new technology extends, complements, enhances the very human sensory organs, in such a way that we become something else. Summing up, sound for me was a discovery from the perspective that there existed a poetry that was meant to be heard, a poetry that can be referred to as poetry of sound, which was called phonetic poetry when I got to know it because it came indeed from the early avant-gardes. There is a poetic to be seen, there is a poetic to be acted and, naturally, nowadays there is a poetic for the Internet, etc. Each poetic can relate to the remaining forms and, in fact, it can be interpreted. Actually, what I usually do is to present visual poems turned into sound poems through their interpretation. But in each case there is a complete autonomy; each one has its own virtuality, its own capacity, and that's how they work.

JI: There is a clear difference between the three of you. The sound poetry of Fernando Millán comes from visual poetry where, in many cases, the visual object is like some sort of diagram or score. In Bartolome Ferrando's case it comes from what we could call action or performance as an in situ work, as a piece created at a specific location. And in the case of Xavier Sabater it is caused by a product that, at the end of the day, uses various mediums and formats such as video, computers, hard disks, etc. I would like to ask each of you to go into that sort of difference in depth, for the origins are clearly different and they also bring about very different results.

FM Como dice Xavier y antes Pepe Iges, no han tenido inconveniente en llamarme histórico. Eso significa que yo empecé muy pronto, no que sea muy mayor. Efectivamente yo soy lo que nuestro ex querido y ex Presidente, afortunadamente, José María Aznar, llamó un progre no reciclable. Efectivamente yo soy una persona de los 60, porque en el año 64 cumplí 20 años, que fue cuando contacté con el mundo de la cultura de una forma más decidida. Eso me llevó a interesarme por lo que realmente estaba pasando en el mundo y, sobre todo, por lo que había pasado anteriormente. Claro que en aquél momento era difícil, porque ya sabéis que vivíamos lo que fue la dictadura del General Franco y el contacto con lo que ocurría fuera de España era muy difícil, dentro de España la documentación que había era poca; pero eso no impedía que el que quería saber sabía. El siglo XX ha sido el siglo de los grandes cambios: en el siglo XX la humanidad ha cambiado más que en el resto de su historia y el resto de su prehistoria. Simplemente yo quería, por esa idea de lo de que progre es ser una persona de su tiempo, una persona que está a la altura de las circunstancias como decía Machado, pues procuré informarme, enterarme. Eso me llevó a entender que las gentes que más habían pensando en las cuestiones literarias, artísticas en general, habían llegado a una serie de conclusiones en el siglo XX absolutamente nítidas y que eran muy fáciles de entender. Resumiendo, esas conclusiones serían las siguientes: como decía Xavier Sabater, hasta el siglo XX fundamentalmente la poesía había sido algo sonoro, esto es, una organización fundada en el oído y que por eso estaba hecha en versos medidos, tenía ritmo, tenía rima, una serie de componentes típicamente sonoros que, además, tenía una oralidad que se reflejaba en que era algo colectivo; la poesía era algo para oír en grupo, colectivamente, casi nunca para leer en privado. A continuación, habían aparecido todos los nuevos medios, las nuevas tecnologías que habían empezado desde las tecnologías de la reproducción sonora a la reproducción de la imagen, la televisión, etc. Todo eso estaba ahí e implicaba nuevas formas de la experiencia humana. Como decía McLuhan, cada nueva tecnología lo que hace es ampliar, complementar, enriquecer los propios sentidos humanos. De tal forma que eso nos convierte en otra cosa. Resumiendo, para mí el sonido llegó desde el punto de vista en que existía una poesía que era para oírse, una poesía que se puede llamar del sonido, que cuando yo la conocí se llamaba poesía fonética, porque efectivamente venía de las primeras vanguardias; hay una poesía para ver, hay una poesía para hacer y, naturalmente, ahora una poesía para internet, etc. Cada poesía puede relacionarse con las demás y, de hecho, puede ser interpretada. De hecho, lo que yo suelo hacer es mostrar poemas visuales convertidos en sonoros mediante la interpretación. Pero en cada caso hay una autonomía total, cada uno tiene su propia virtualidad, su propia capacidad y así es como funcionan.

JI Hay una diferencia clara entre los tres. La poesía sonora de Fernando Millán viene de la poesía visual en donde, en muchos casos, el objeto visual es como un esquema o una partitura. En el caso de Bartolomé Ferrando viene de lo que podríamos llamar la acción o la performance como obra in situ, como obra hecha en un lugar concreto. Y en el caso de Xavier Sabater se origina de un producto que al final utiliza diversos medios y soportes como el vídeo, el ordenador, el disco duro, etc. Me gustaría que cada uno de vosotros profundizarais en este tipo de diferencia, pues los orígenes son bien distintos y generan también resultados diferentes.

BF: In my case I started a magazine called Texto Poético in which we included a series of very simple action proposals for readers, where in fact the invitation extended to the other was the most important element. One day somebody asked me why didn't we do something instead of just making so many proposals. Essentially, there were two of us running the magazine and we decided to create a series of stagings of the proposals included in it. That's how I begun this practice of poetical action art and eventually, from this moment on, or a little later, I joined forces with people from the realm of music (Rojo, Flatus Vocis Trío), and together we began a collective practice of a more specifically sonic nature than the one we are currently dealing with in this Encounter.

JI: I wanted to ask you about the idea of the activity in performances, which in you case, functions as a vehicle for action poetry. Could you give an example?

BF: Yes. For example, I have created a sound practice for which I have made some sort of written waistcoat that I progressively cut up with a pair of scissors, and hang from a music stand, reading whatever keeps coming up. I mix action poetry with sound poetry.

XS Once you start making sound poetry, audio poetry, polypoetry, you base your work on Dadaist and Futurist phonetics. In our case we wanted to reinvent phonetics once again. We paid a great deal of attention to the electrification of the voice and we used purely musical resources such as effect processors applied to the voice, etc. We also noticed that painters were doing whatever they fancied with painting; they were reinventing it from scratch, as in Cubism, abstract painting, Arte Povera, etc. Musicians had such a dynamism that they constantly reinvented musical genres while us poets were turning into classics, so we decided to burst poetry a little. Bursting poetry meant deviating slightly from classicism and beginning to reformulate the new poetical languages. That is where we discovered video as an ideal medium to make poetry. Later on, we found cyberpoetry, which was great because with the computer we could make poems that were animated, interactive even: each person could have their own way of dealing with the poem. As before, the Internet continued to provide new mediums for the diffusion of the poetic. If you google polypoetry, cyberpoetry or soundpoetry you will find works by young, and not so young people from all over the world. If there is something that I advise young people to do, it is to become poets. They will find that, when they are 50 or 55 years old, they will still remain young poets.

FM: It is true that, the little renown I have is as a visual poet. This is essentially due to purely practical or technical matters, so to speak. In my view, the most decisive elements in the second half of the 20th century, which are the ones I have had first-hand experience of, were the media and the new techniques, the technology. Hence, in those years visual poetry developed thanks to the advent, among other things, of photocopiers, Letraset or the characteristic developments in printing technology which enabled to do many things that were impossible before, such as making possible for people to work with images and words, creating combinations that up to then had only been feasible through engraving. Regarding sound, it is true that the means to record already existed, such as the reel-to-reel recorders that were already being used in and became relatively well known after WW II, the period when musicians started to use them. However, they involved technical difficulties and had a high

BF En mi caso, yo inicié una revista que se llamaba Texto Poético en donde incluíamos una serie de propuestas de acción al lector, propuestas de acción muy sencillas donde la invitación al otro era lo más importante. De pronto alguien me dijo que porqué en lugar de hacer tanta propuesta no hacía alguna cosa. Éramos dos los que, principalmente, llevábamos aquella publicación y decidimos hacer una serie de escenificaciones de aquellas propuestas que había en la revista. Fue así como inicié esta práctica del arte de acción poética y, fue a partir de aquí, un poco posteriormente, cuando me uní a personas pertenecientes al terreno de la música (Rojo, Flatus Vocis Trío), que iniciamos una práctica colectiva más específicamente sonora de la que tratamos aquí en este Encuentro.

JI Quería preguntarte sobre la idea del trabajo de la performance que, en tu caso, es la manera de vehicular la poesía de acción ¿se puede poner algún ejemplo?

BF Sí. Por ejemplo, tengo una práctica sonora para la que he construido una especie de chaleco escrito que voy cortando con unas tijeras, y voy colgando de un atril, leyendo lo que va apareciendo. Mezclo la poesía de acción con la poesía sonora.

XS Una vez que te pones a hacer poesía sonora, audio poesía, polipoesía, te basas en la fonética dadaísta y futurista. En nuestro caso quisimos reinventarnos otra vez la fonética. Le prestamos mucha atención a la electrificación de la voz y utilizamos recursos puramente musicales como eran procesadores de efecto aplicados a la voz, etc. También nos fijamos que los pintores hacían con la pintura lo que querían, se la reinventaban totalmente de nuevo, cubismo, pintura abstracta, arte povera, etc. Los músicos tenían un dinamismo tal que se reinventaban géneros musicales constantemente y los poetas deveníamos clásicos, así que optamos un poco por reventar la poesía. Reventar la poesía era apartarnos un poco del clasicismo y empezar a reelaborar los nuevos lenguajes poéticos. Aquí fue donde descubrimos el vídeo como un soporte ideal para hacer poesía. Más tarde encontramos la ciberpoesía, eso era genial, hacíamos con ordenador nuestros poemas, eran poemas en movimiento, poemas que se movían, que incluso tenían interactividad: cada vez que entrabas a la web, cada persona podía manejarse por el poema de forma diferente y encontramos nuevos soportes de difusión de la poética como era, y sigue siendo, internet. Si vas a Google y pones polipoetry, ciberpoetry, soundpoetry, encontramos trabajos de jóvenes, y no tan jóvenes, de todo el mundo. Hay algo que yo aconsejo a la juventud, y es que se hagan poetas. Se encontrarán que a los 50, 55 años, son jóvenes poetas.

FM Es cierto que, lo poco que soy conocido, lo soy como poeta visual. Esto se debe, fundamentalmente, a cuestiones puramente prácticas o técnicas, por decirlo así. Desde mi punto de vista, lo más decisivo de los últimos cincuenta años del siglo XX, que son los que yo he vivido en primera persona, han sido los medios, las nuevas técnicas, las tecnologías. De ahí que la poesía visual se ha desarrollado en esos años con la aparición, por ejemplo, de la fotocopiadora, o el letraset o los propios avances de la imprenta que permitía hacer muchas cosas que antes no se podían hacer, posibilitaba que la gente trabajara con la imagen y la palabra, hacer combinaciones que antes sólo se podían hacer con el grabado. En cuanto al sonido, es cierto que ya existían los medios de grabación, como los magnetófonos de bobina abierta que ya se habían empezado a utilizar y se hicieron relativamente famosos a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando los músicos la empezaron a utilizar. Pero eso tenía sus dificultades técnicas, su carestía, no estaba al alcance de todo el mundo y, por otro lado, las posibilidades de difusión también eran muy

price, which meant that they weren't accessible for everyone and, furthermore, the diffusion possibilities were also very scarce because there simply wasn't anywhere with playback facilities. That is why those of us who began working in those days became involved above all in visual poetry, although this was due to purely technical reasons, for if there is something that I am likely to be, it is a sound poet. I belong to an oral tradition. As Andalusian I was born in a world where everything was settled on a person-to-person basis and later on, even during the years I spent in Madrid, I kept that alive to a certain extent. Although it is something that I have experienced and felt, it is also true that in our educated, more or less civilized world, the voice is a complex issue. As you know Franco ruled, among other things, that radio presenters were to use a flat intonation, that they were to speak in a neutral, non-regional way and he persecuted regional languages, etc., a burden which weighed down our generation. Possibly, it wasn't until the 80s that I got rid of that burden and discovered I had a voice. I am the son of a baker and, as you probably know, bakers sleep during the day, so that their children are not to make noise. This distressed me throughout my childhood and part of my youth because I was told that I talked too loudly, -as is obviously the case-, and that I was hollow*. To me this sounded terrible, for I imagined that, being hollow, I was going to fly away, that the air was going to sweep me along… little fantasies, that sort of thing. Thus, as I said, I didn't discover until the 80s that I had a voice and that I could use it. I first began using it in what is known as visual poetry, for, as the Brazilian concrete poets had said in the 50s, every good visual poem is also a good score. So that was what I started doing. This wasn't out of some sort of predilection; in reality, it is very likely that if I am a poet at all it is because I wasn't able to become anything else, so this has no merit.

JI: Since there might be some terms that the audience is not too familiar with, we have tried to explain that when we talk about poetry we aren't particularly referring to the poetry of Antonio Machado or the rhyming poems that are found in books, but rather to the poetry that takes place on a stage and in which, rather than words, an action might be found. And that's also called poetry. The concept of poetry has been broadened. Of poetry that doesn't take place in a book, that leaps off the page, which is a phenomenon that occurred in the late 19th century thanks to such people as Stephane Mallarmé, among others. Then a time came when poets began to free themselves from the page and looked for orality once again. It could be said that they create music with the sound of words, with phonetic poetry, sound poetry and action poetry.

FM: When poetry is discoursive, traditional, such as the poetry of Machado for instance -by the way, I'm pretty sure you are already familiar with the definition which states that he was one of the greatest poets of the 19th century who happened to live through a considerable portion of the 20th-, it is a poetry logically referred to as discoursive, based on words and not on sentences. We don't know if they emphasized more [than us]. There are recordings, but the ones by Machado or Unamuno are of a very bad quality, they sound wizened, and don't tell us anything. Picture to yourselves a group of people in a Romantic drawing-room reciting. Imagine, for example, this quartet, attributed to Lope de Vega, that I will try to recite theatrically ("what have I got that my friendship you seek, what interests in your wake, my Jesus, that at my door covered in dew the dark winter nights you spend…") this is the theatrical version of the poem, and the one that is clearer to us, but there are other ones "in-between".

limitadas porque no había dónde reproducirlo. De ahí que los que comenzábamos en esa época hiciéramos poesía visual más que otra cosa, pero por cuestiones puramente técnicas, pues si hay algo que yo, seguramente, soy, es poeta sonoro. Yo pertenezco a una cultural oral, soy andaluz, he nacido en un mundo en el cual todo se resolvía de persona a persona e incluso después, en los años que he vivido en Madrid he mantenido eso a ciertos niveles. Siendo lo que yo he vivido y he sentido, es verdad que en nuestro mundo, un mundo más o menos civilizado, educado, la voz es un tema complicado. Ya sabéis que Franco impuso, por ejemplo, que en la radio no se pudiera tener tonalidad al hablar, había que hablar de una forma neutra, persiguió los idiomas locales, etc, y eso también pesaba en nuestra generación. Posiblemente, hasta los años ochenta yo no me liberé de ese peso y no descubrí que tenía voz. Yo soy hijo de un panadero y, como seguramente sabéis, los panaderos duermen de día, de manera que no se puede hacer ruido. Yo estaba muy afectado en mi infancia, y parte de mi juventud, porque me decían que hacía mucho ruido al hablar, como se ve que efectivamente lo hago, y me decían que estaba hueco. A mí esto me parecía terrible porque yo me imaginaba que, al estar hueco, iba a salir volando, que me iba a llevar el aire, ese tipo de cosas. Pequeñas fantasías. De modo que, como he dicho, hasta los años ochenta no descubrí que tenía voz y que la podía utilizar, y empecé a utilizarla a través de lo que se llama la poesía visual, porque como habían dicho ya los concretos brasileños en los años cincuenta, todo buen poema visual es también una buena partitura. Eso fue lo que yo empecé a hacer, no porque tuviera ningún tipo de predilección. En realidad, si yo soy poeta seguramente es porque no he podido ser otra cosa, no tiene mayor mérito.

JI Quizá haya términos con los que el público no esté muy familiarizado, y hemos intentado aclarar que cuando hablamos de poesía no hablamos propiamente de la poesía de Antonio Machado o de la poesía que se lee en los libros y con rima, sino de poesía que se produce sobre un escenario y donde, a lo mejor, la palabra no existe y hay una acción. Y eso también se llama poesía. La idea de poesía se ha ampliado, poesía que no se produce en el libro, que salta de sus páginas, y que es un fenómeno que se produce a finales del siglo XIX con gente como Stephane Mallarmé entre otros. Llega un momento en que los poetas empiezan a liberarse de la página buscando otra vez la oralidad. Podría decirse que crean música con el sonido de la palabra, con la poesía fonética, la poesía sonora, la poesía de acción.

FM Cuando la poesía es discursiva, tradicional, la poesía de Machado por ejemplo que, ya sabéis la definición de que Antonio Machado es uno de los máximos poetas del siglo XIX que vivió en gran parte en el siglo XX, es una poesía lógicamente llamada discursiva basada en la palabra y no en la frase. No sabemos si enfatizaban más, tenemos grabaciones, pero las que tenemos de Machado o Unamuno son muy malas, suenan acartonadas, y no nos dicen nada. Imaginaos un grupo en un salón romántico recitando. Imaginaos, por ejemplo, este cuarteto atribuido a Lope de Vega que yo voy a intentar recitar de forma teatral ("qué tengo yo que mi amistad procuras, qué intereses te siguen Jesús mío que a mi puerta cubierto de rocío las noches pasas del invierno oscura…") esta es la versión teatral de la poesía, y la que tenemos más clara, pero hay otras "entremedias".

There are musicians, such as Llorenç Barber or Carles Santos, who have produced an important sound poetry output. Most of us do not ascribe too much importance to names, to how this form of poetry should be referred to. Experience has taught us that one works with such things as time, space, interrelationships, semanticity, orality, etc., and that those things are what truly matters, not the fact that we use this or that name. As you know there is a great debate in traditional poetry about the existence of an Andalusian poetry, for in it we use colloquial Spanish (not Castilian as it is usually said), unlike the Galizian, Basque or Catalonian cases, in which authors use their mother tongue. A few months ago, a Doctorate student of Profesor Cozar from Seville sent me a questionnaire for his thesis, which dwelled on the existence of Andalusian poetry. I replied that I didn't know whether it existed or not, but that if it existed it would certainly be related phonetics. It is possible to illustrate colloquial speech and phonetics by means of video or audio recordings, but it is impossible to do so through writing. Let's not forget that when one gives up one's roots, one dries up. When one is forced to talk in a different way than the one in which one's mother taught him/her to speak, one is no longer oneself, and that is something people in power know and exploit. When Juan Ramón Jiménez was asked how he managed to write in such a special way, he said: "there is no secret, nor anything special to it; I write in the same manner my mother talked".

* "To be hollow" ["estar hueco" in Spanish]. Informal expression used mostly in the South of Spain to express wonder at the amount of noise produced by children talking or shouting [T.N.].

Hay ejemplos de músicos como Llorenç Barber o Carles Santos que tienen una importante poesía sonora. La mayor parte de nosotros no le damos demasiada importancia a los nombres, a cómo se le llame a esta poesía. Nosotros, desde la experiencia, sabemos que se trabaja con cosas como el tiempo, el espacio, las interrelaciones, la semanticidad, con la oralidad, etc, y todas estas cosas son lo importante, más que se llame de una forma u otra. Ya sabéis que en la poesía tradicional hay un gran debate sobre si existe una poesía andaluza, pues utilizamos el español coloquial (no castellano como se suele decir), frente a los gallegos o los vascos o los catalanes, que utilizan su idioma materno. Hace unos meses, un alumno de doctorado del profesor Cozar de Sevilla me envió un cuestionario para su tesis preguntándome si existía la poesía andaluza. Yo le contesté que no sabía si existía o no la poesía andaluza pero si existiera tendría que ver con la fonética. Se puede reproducir el habla coloquial, la fonética, mediante el vídeo o la grabación poética, pero no es posible con la escritura. No olvidéis que cuando uno renuncia a sus raíces se seca. Cuando a uno le obligan a hablar de forma distinta a como le enseñó su madre deja de ser él mismo, y eso es algo que los poderosos saben y utilizan. Cuando le preguntaron a Juan Ramón Jiménez cómo hacía para escribir de una forma tan especial dijo: "para mí no tiene ningún secreto ni nada de especial; yo escribo como hablaba mi madre."

RADIOPHONIC CREATION IN SPAIN
José Iges

The present article gathers references encompassing from the 40s to the present day, bearing in mind that the previous stages have already been covered by the piece that Professor Miguel Molina wrote for this publication.

From the 40s to the 80s

In order to understand and evaluate the panorama of Spanish radio that local authors found at the beginning of the 20th century, it is advisable to recall that, while sound experimentation –related to electronic audio technology- took place in postwar Europe, with the creation of the Club d'Essai in French radio, the Electronic Music Studio at Cologne's WDR or, a little later, the Phonology studio of the RAI in Milan, it didn't produce any echoes whatsoever in the state-run radio of a country –Spain- that remained isolated also from those influences. Not even in the 60s, with the excuse of the economic take-off and a certain necessity of international legitimation of the Regime through culture and art's shop window, does RNE [Spanish National Radio in its Spanish acronym] make room for sound experimentation with electronic technology. Not until the 80s is there a true consciousness –exception made of honourable exceptions- about the existence of a radiophonic art as a practice linked to experimentation within and intended for that very medium, be this due to the lack of sensitivity in the competent bodies, or to the want of initiative by the authors' in that direction. Only the inclusion of relevant works in the Prix Italia, such as We, by Luis de Pablo, -entered by SER-, Radio Stress by Miguel Alonso, or Jondo by Francisco Guerrero –both produced and entered by RNE- can be quoted as scarce luminaries in this dark panorama. And among dramatic authors, it is possible to find just a few names, although some of them are certainly distinguished. However, this is no reason why we should forget to acknowledge the remarkable work of adapters, scriptwriters, actors and production teams in so many radio dramas and dramatic adaptations of great works from our literature, an honour that is mainly to be bestowed upon the troupes of actors –who disappeared in the 90s- of Radio Madrid and Radio Nacional (RNE). As a matter of course, in this evaluations I will be given leave not to include within radiophonic art, currently concerning us, the serials that dazzled Spanish audiences in the 50s –that should, indeed, be considered as part of the job of the radiophonist, which is quite a different thing-. To that period and works Professor Pedro Barea has dedicated an excellent volume entitled "La Estirpe de Sautier", which I fully recommend 1.

MASE

CREACIÓN RADIOFÓNICA EN ESPAÑA
José Iges

El presente artículo recoge referencias que arrancan de los años 40 hasta el momento presente, teniendo en cuenta que las etapas anteriores están ya cubiertas por el trabajo que el prof. Miguel Molina realiza dentro de esta publicación.

Desde los años 40 hasta los 80

Para comprender y valorar la situación que los autores españoles encuentran en la radio española al iniciarse la segunda mitad del siglo XX conviene recordar que, cuando la experimentación sonora -ligada a la tecnología electrónica de audio- se produce en la Europa de posguerra, con la creación del Club d'Essai en la radio francesa, del Estudio de Música Electrónica en la WDR de Colonia, o -algo más tarde- del Estudio de Fonología de la RAI en Milán, ello no tiene eco alguno en la radio estatal de una España aislada también respecto de esas influencias. Ni siquiera en los años 60, con la excusa del despegue económico y de una cierta necesidad de legitimación internacional del Régimen desde el escaparate de la cultura y el arte, RNE hace hueco a la experimentación sonora con tecnología electrónica. Hasta los años 80 no hay en nuestro país una verdadera conciencia -salvo honrosas excepciones-, de la existencia del arte radiofónico como un arte ligado a la experimentación dentro y para el medio, acaso por falta de sensibilidad de las instancias oportunas en la gestión, acaso también por escasez de demanda en esa dirección del lado de los autores. Tan sólo la presencia en el Prix Italia de obras relevantes, como We, de Luís de Pablo -presentada por la SER- o de Radio Stress, de Miguel Alonso o Jondo, de Francisco Guerrero -ambas producidas y presentadas por RNE- pueden tomarse entre las pocas luminarias en ese oscuro panorama. Y en los autores teatrales podemos encontrar unos pocos nombres, aunque algunos sean ciertamente ilustres. Lo que no quita para reconocer el destacado trabajo de adaptadores, guionistas, actores y equipos de realización en tantos y tantos radiodramas y adaptaciones dramáticas de grandes obras de nuestra literatura, honor que les cabe fundamentalmente a los cuadros de actores –desaparecidos ya en los 90- de Radio Madrid y de Radio Nacional (RNE). Desde luego, dentro de estas valoraciones se me va a permitir que no considere dentro del arte radiofónico que aquí nos ocupa –desde luego sí del oficio de radiofonista, lo que no es lo mismo- a los seriales que encandilaban a la audiencia española de los años 50. A ese tiempo y trabajos ha dedicado el prof. Pedro Barea un excelente volumen titulado "La estirpe de Sautier" que desde aquí recomendamos 1

Before the advent of the trend represented by radio serials, in 1945 Spanish radio incorporated in RNE's "Teatro Invisible" the adaptation of "a wide palette of purely theatrical plays that, previously modified and adapted to radiophonic art, replaced visual sensation by the surrealist effect of hearing, which constituted a true ostentation of acoustic technique, as regards radiophonic scenic relief" 2 . This very phenomenon took place in Radio Madrid and Radio Barcelona. However, it should be mentioned that in Spain radio drama failed to summon the great contemporary authors, exception made of those cases that prove the rule, as we already mentioned. Among those, we shall quote the script Las Cintas Magnéticas [The Magnetic Tapes] by dramatist Alfonso Sastre, a work that, to our knowledge, never had a radiophonic production.

From the FM boom to Ars Sonora

Along with political transition a second wave of interest in FM radio came to our country. The first wave had taken place a few years earlier and it had progressively shaped a new listener profile in the early 70s. It was in that second period, we contend, when not only the established stations, whether private or public, cleared the way for other musical and cultural contents, but also when independent radio stations such as Radio Pica in Barcelona, Radio PUSA in Valencia, Radio Camas in Seville or Radio Vallekas in Madrid emerged. The role that Radio Juventud played as a "school of radio" in Madrid should also be noted, as well as the new generation of radiophonists who burst into Radio 3 of RNE with the arrival of democracy. On mentioning them, we can't strictly allude to any concrete works or productions in this particular field, but rather to the relevant fact that radio yielded to a technology more in keeping with a new audience –the frequency modulation or FM broadcasting- which brought about quality improvements to a broadcasting which already was stereophonic- and which went hand in hand with a greater self-demand in relation to the novelty of the above-mentioned contents, which were aimed at a potential accomplice listener, who didn't merely hear but also began to listen in a different way.

Earlier on we mentioned the existence of isolated productions –distinguished in their own right- during that period. However, not until 1988, on occasion of the frame agreement signed between the INAEM (National Institute for Scenic Arts and Theatre) and RNE (Spanish National Radio) –still in force- did the possibility of producing radiophonic art works in Spanish radio on a regular basis begin to take shape. The above-mentioned agreement contemplates the coparticipated production between the CDMC (Centre for the Diffusion of Contemporary Music) and Radio 2 –nowadays Radio Clasica- of musical/radiophonic works or, -to phrase it according to the terminology that I have been using since I wrote my PhD Thesis on Radiophonic Art 3, of works belonging to musical and mixed–or hybrid- genres. In parallel to this, the agreement also enabled the realization of radio dramas co-produced with the long gone CNNTE (National Centre for New Scenic Trends). This took place in a station –Radio 2- that for the first time in our radio broadcasting history featured a stable slot in its programming devoted to sound art and, in particular, to radiophonic art: Ars Sonora (created in 1985 by José Iges and Francisco Felipe and directed since 1987 by the author of this lines).

Anterior a la corriente representada por el serial radiofónico, la radio española incorporó desde 1945, en el "Teatro Invisible" de RNE, la adaptación de "un amplio programa de obras puramente teatrales que, previamente modificadas y adaptadas al arte radiofónico, suplen la sensación visual con el efecto subrealista del oído, constituyendo un verdadero alarde de la técnica acústica, en función del relieve escénico radiofónico" 2 El mismo fenómeno tuvo lugar en Radio Madrid y Radio Barcelona. Hay que señalar, no obstante, que el drama radiofónico nunca convocó en España a los grandes escritores del momento, salvo excepciones que confirman la regla, como ya apuntábamos. Entre ellas, citamos el guión Las cintas magnéticas, del dramaturgo Alfonso Sastre, obra de la que, por otro lado, no conocemos ninguna realización radiofónica.

Del boom de las FM hasta Ars Sonora

Con la transición política llega a nuestro país una segunda época de interés por la radio en FM. La primera se daría unos pocos años antes, y ya va configurando, a comienzos de los 70, un nuevo perfil de oyente. Pero es, como decimos, en ese segundo periodo cuando no sólo emisoras establecidas, públicas o privadas, se abren a otros contenidos musicales y culturales, sino cuando surgen radios independientes como Radio Pica en Barcelona, Radio PUSA en Valencia, Radio Camas en Sevilla o Radio Vallekas en Madrid. Es de destacar el papel como "radio-escuela" de Radio Juventud, en Madrid. Y también una nueva generación de radiofonistas irrumpe en la naciente Radio 3 de RNE con la llegada de la democracia. Al referirnos a ellas no podemos propiamente hablar de obras ni de realizaciones concretas en el campo que nos ocupa, pero sí al significativo hecho de que la radio se abre a una tecnología más apta para una nueva audiencia –la emisión por modulación de frecuencia o FM, con lo que supone para mayor calidad en una emisión que ya es estereofónica- y que ello se acompaña de una mayor autoexigencia en la novedad de dichos contenidos, los cuales persiguen a un potencial oyente cómplice, que no sólo oye sino que comienza a escuchar de otro modo.

Hemos comentado más atrás la existencia de producciones aisladas -con ilustre nombre propio, eso sí- en aquel periodo. No es sino hasta 1988, con ocasión de un acuerdo-marco entre el INAEM y RNE -acuerdo aún vigente-, cuando empieza a tomar forma la posibilidad de producir con regularidad obras de arte radiofónico en la radio española. Dicho acuerdo acoge la producción coparticipada entre el CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea) y Radio 2 -actualmente Radio Clásica- de obras músico-radiofónicas o, por decirlo conforme a la terminología que empleo desde la redacción de mi propio trabajo de Tesis sobre el Arte Radiofónico 3, de obras pertenecientes a los géneros musicales y mixtos -o híbridos-. Paralelamente, ese acuerdo permite asimismo la realización de radiodramas coproducidos con el –hace años desaparecido- CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas). Ello tiene lugar en una Radio 2 que ha dado acomodo, por primera vez en la historia de nuestra radiodifusión, a un espacio estable en su programación dedicado al arte sonoro y, en particular, radiofónico: Ars Sonora (creado por José Iges y Francisco Felipe en 1985, y dirigido desde 1987 por el autor de este escrito)

That program has also been undertaking coproductions with other institutions Ministry of Foreign Affairs, Council of Tenerife- and radio stations –WDR, ORF, Radio France, YLE…- especially since the creation of the Ars Acústica Group within the EBU (European Broadcasting Union) in 1989.

Ars Sonora – a name, incidentally, suggested by Miguel Alonso- has so far contributed to the production of more than 80 pieces, belonging to the various radiophonic genres and, in a vast majority of cases, created by Spanish authors. Among the productions belonging to the narrative-dramatic genres we should mention the productions of Lonely Express, by Ricardo Bada –featuring the voice of Jose Luis Gómez-, Mísero Próspero, by José Sánchis Sinisterra, -directed by the author- Y no volver jamás en cinco años, by J.A. Almendros, or the radiodrama adaptation –"escansión radiofónica"- of the narrative work Animales Domésticos by José Iges created by Dante Raiteri. This is no doubt a scant background for this field, but it should be borne in mind that, due to the fact that ArsSonora belongs to the programming schedule of Radio Clásica, the works produced within this space have so far pertained to those other previously mentioned genres.

In the musical and hybrid genres the list of productions is very substantial and, without doubt, the most distinguished one that might be displayed by Spanish radio. Moreover, many of those works have been played in international forums and specialized programs in the better part of European countries, Canada, Australia, USA, Mexico, Argentina, Colombia and Cuba. And they have represented Spanish artistic creation in such contests as Prix Italia, Macrophon Festival or Radio Brno Prix, and international events organized by group Ars Acustica in Matera (Rassegna AUDIOBOX 1988 y 1990), London (Radio Beyond, 1992) and Helsinki (Wings of Sound, 1993), radiophonic mammoth events Horizontal Radio (1995) and Rivers & Bridges (1996) 4 or the special broadcastings "Art's Birthday", so far held in 2005 and 2006.

Let us mention, in an unavoidably biased selection, works as TATETITOTU (1991) by Esther Ferrer, Desolación de la ciudad (1992) by Francisco Felipe, Libro I (2000) by Ramón González-Arroyo, Trueno (1996) by María de Alvear, Ludus Ecuatorialis (1990-91) by Ricardo Bellés and J. Iges, Argot (1991) by Concha Jerez and J. Iges, Caminando (2002) by Andrés Lewin-Richter, Metalógica (1998) by Modisti, A-roving (1993) by Eduardo Polonio, Viva Madrid, que es la Corte (1991) by Valcárcel Medina, or Zambra 44.1 (1991) by Adolfo Núñez. In spite of their intentional and stylistic diversity, all these works have two things in common: they were produced by Ars Sonora and are included, as I write the present article, in the MASE list, currently accessible at www.mase.es

Ese programa también ha venido llevando a cabo coproducciones con otras instituciones -Instituto Alemán, Ministerio de Asuntos Exteriores, Cabildo de Tenerife- y radios -WDR, ORF, Radio France, YLE…- sobre todo desde la creación, en 1989, del grupo Ars Acustica dentro de la UER (Unión Europea de Radiodifusión)

Desde Ars Sonora -nombre, por cierto, sugerido por Miguel Alonso- se han venido produciendo hasta la fecha más de 80 obras de los distintos géneros artísticos radiofónicos, con clara mayoría de creadores españoles.

Entre las obras pertenecientes a los géneros narrativo-dramáticos cabe señalar las producciones de Loreley Express, de Ricardo Bada –con la voz de José Luis Gómez-, Mísero Próspero, de José Sánchis Sinisterra –con dirección del autor-, Y no volver jamás en cinco años, de J. A. Almendros, o la adaptación a radiodrama –"escansión radiofónica"-, realizada por Dante Raiteri, de la obra narrativa Animales Domésticos, de José Iges. Sin duda un escaso bagaje en ese campo, pero hay que tener en cuenta que, dada la pertenencia de Ars Sonora a la parrilla de programación de Radio Clásica, las obras producidas desde este espacio han venido perteneciendo a esos otros géneros ya mencionados.

En los géneros musicales e híbridos la lista de producciones es muy cuantiosa, y sin duda la más brillante que puede exhibir la radio española. Además, muchas de esas obras han sido escuchadas en foros internacionales y programas especializados en buena parte de los países europeos, en Canadá, Australia, Estados Unidos, México, Argentina, Colombia y Cuba. Y han representado a la creación española en certámenes como el Prix Italia, el Festival Macrophon o el Prix Radio Brno, y en eventos internacionales organizados por el grupo Ars Acustica en Matera (Rassegna AUDIOBOX 1988 y 1990), Londres (Radio Beyond, 1992), Helsinki (Wings of Sound, 1993), los macroeventos radiofónicos Horizontal Radio (1995), Rivers & Bridges (1996) 4 o los especiales "Cumpleaños del Arte" celebrados hasta ahora en 2005, 2006 y 2007.

Señalemos, en una selección inevitablemente parcial, trabajos como TATETITOTU (1991) de Esther Ferrer, Desolación de la ciudad (1992) de Francisco Felipe, Libro I (2000) de Ramón González-Arroyo, Trueno (1996) de María de Alvear, Ludus Ecuatorialis (1990-91) de Ricardo Bellés y J. Iges, Argot (1991) de Concha Jerez y J. Iges, Caminando (2002) de Andrés Lewin-Richter, Metalógica (1998) de Modisti, A-roving (1993) de Eduardo Polonio, Viva Madrid, que es la Corte (1991) de Valcárcel Medina, o Zambra 44.1 (1991) de Adolfo Núñez. Todas ellas tienen dos cosas en común, pese a su gran diversidad intencional y estilística: fueron producidas desde Ars Sonora y forman parte en el momento de escribir el presente artículo a la lista MASE, que puede visitarse en: www.mase.es

From here and there

The growing vitality Spanish authors' radiophonic production since the late 80s has clearly proved that it is a discipline making its way in international forums and doing so according to the artistic languages of the day, that is to say, already distantly removed from references to radio serials and postwar radiophonic adaptations. Alongside the above-mentioned international projection implemented through Ars Sonora, other such instances should also be mentioned: that of Spanish-German author Maria de Alvear, a disciple of Kagel in Cologne who created her first "hörspiel" in 1989 under the name Y la tierra oyó….; the international productions by Iges/Jerez of Labirinto di linguagii in Italy, Rassegna AUDIOBOX, 1990, and Argot, which was presented in 1991 as a performance, ephemeral installation and radiophonic work in Austria, at Vienna's Museum Moderner Kunst; or their participation in MACROPHON Festival (1994) with La Ciudad de Agua, or Tagebuch (1998), a piece produced by the WDR in Cologne and short-listed for that year's Karl-Szczuka-Preis; or Javier Ariza's success at the III Radioart contest La Muse en Circuit with his piece Low Level (1997). We should also mention the radiophonic works that artist Juan Muñoz began to create in 1992 featuring, on occasion, so illustrious a guest as John Malkovich himself.

However, within our own territory, June 1993 saw the emergence of an interest in radiophonic art from university itself: Cuenca's Faculty of Fine Arts witnessed the birth of Radio Fontana Mix (RFM) owing to the support of Professor Jose Antonio Sarmiento – who, incidentally, authored a very remarkable work created in those very facilities in 1999: El Ojo del Silencio-. RFM is also a channel open to sound art, something that became evident with the organisation of SON ART' 95 -an encounter for sound and radiophonic art-, and it devotes long broadcasting sessions to airing works of, among others, John Cage, Llorenç Barber, Valcárcel Medina or the author of this text. Anyhow, the activities of RFM are embedded within a teaching approach devoid of artistic genre barriers or aesthetic categories, open to experimentation and self-regulation. The project would soon incorporate the Centro de Creación Experimental and produce the RAS (Sound Art Review) CD series, relying for this purpose on the collaboration of students, among which Kepa Landa, Javier Ariza or Ricardo Echevarría 5 stand out.

At the turn of the century, the web has contributed to give momentum to radiophonic art, through the initiative of some youth collectives, while other proposals have begun to fade. Besides, some centres for the arts have shown a deep or episodic concern about those manifestations, such as CCCB or the Santa Mónica Centre in Barcelona, the MUSAC in León –which has run a Radio Art contest in 2006-, La Casa Encendida or the Círculo de Bellas Artes de Madrid –which hosted the 1st International Encounter of Radiophonic Art "Ciudades Invisibles" in 1992, organized by RNE Radio 2 (Ars Sonora), and has a radio station -Radio Círculo- with a purely cultural content, at its disposal. Not to mention the "Xornadas de Prácticas Radiofónicas" recently held at the CGAC (Galician Centre for Modern Arts) and the Universidad de Santiago. However, it is unfortunate that, with the exception of Cuenca and Valencia, public universities don't seem to be taking any relevant steps on behalf of radiophonic art. At all events, things change quickly and in the near future many more changes are yet to be seen or, rather, heard.

1 Pedro Barea: La Estirpe de Sautier, Ed. El País-Aguilar, Madrid, 1994
2 ("Editorial" in magazine Sintonía, no 1, Madrid, 1947, p.3.
3 José Iges: Radio Art. A sound art for the electronic space of radiodiffusion.UCM, Madrid, 1997.
4 References to both projects can be found at:
Horizontal Radio: http://www.kunstradio.at/HORRAD/horrad.html
Rivers & Bridges: http://www.kunstradio.at/RIV_BRI/PROJECTS/SPAIN/spain.html
5 Further info at: http://www.uclm.es/cdce/act/act1.html

De aquí y de allá

La creciente vitalidad de la creación radiofónica de autores españoles muestra a las claras desde finales de los 80 que esa creación se abre paso en foros internacionales y que lo hace siguiendo los lenguajes artísticos del momento, es decir, muy lejos ya de la referencia al serial y a la adaptación radiofónica de posguerra. Junto a lo ya referido sobre la proyección internacional desde Ars Sonora, señalemos otros casos: el de la hispano-alemana María de Alvear, discípula de Kagel en Colonia, quien en 1989 realiza su primer "hörspiel" bajo el título Y la tierra oyó… Pero también las producciones internacionales de Iges/Jerez: en Italia –Rassegna AUDIOBOX, 1990- con Labirinto di linguagii; en Austria, con Argot en 1991, ofrecido como performance, como efímera instalación y como obra radiofónica desde el Museum Moderner Kunst de Viena; o el reconocimiento obtenido en el Festival MACROPHON (1994) con La Ciudad de Agua, o Tagebuch (1998), producción de la WDR de Colonia elegida para el Karl-Szczuka-Preis de ese año. Es también el éxito de Javier Ariza en el III Concurso de Radioarte de La Muse en Circuit con su Low level (1997). Citemos también las obras radiofónicas que comienza a realizar desde 1992 el artista Juan Muñoz, en algunos casos con presencias tan ilustres como el mismísimo John Malkovich.

Pero dentro de nuestras fronteras, en junio de 1993 surge el interés por el arte radiofónico desde la propia universidad: en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca nace Radio Fontana Mix (RFM), impulsada por el profesor José Antonio Sarmiento –autor, por cierto, de una interesantísima obra que en 1999 realiza en dichas instalaciones: El Ojo del Silencio-. RFM es un canal abierto al arte sonoro también, lo que deja patente organizando el encuentro de arte sonoro y radiofónico SONART'95, y dedica largas sesiones de emisión a John Cage, Llorenç Barber, Valcárcel Medina o al autor de este escrito, entre otros. En cualquier caso, la actividad de RFM se enmarca en una docencia sin barreras de géneros artísticos ni categorías estéticas, abierta a la experimentación y a la autogestión. El proyecto integra pronto el Centro de Creación Experimental y genera la serie de CD's RAS (Revista de Arte Sonoro), beneficiándose para todo ello de la complicidad de un alumnado en el que destacan Kepa Landa, el citado Javier Ariza o Ricardo Echevarría.5

Con el cambio de siglo la web ha dado nuevo impulso al arte radiofónico, desde iniciativas de algunos colectivos jóvenes, a la vez que otras van palideciendo. Por otro lado, algunos centros de arte han mostrado verdadero o episódico interés por esas manifestaciones, como el CCCB o el Centro Santa Mónica en Barcelona, el MUSAC de León –que ha convocado un Concurso de Radioarte en 2006-, La Casa Encendida o el Círculo de Bellas Artes de Madrid –que ya albergó en 1992 el I Encuentro Internacional de Arte Radiofónico "Ciudades Invisibles", organizado por RNE Radio 2 (Ars Sonora)-, que dispone de una Radio Círculo de contenido exclusivamente cultural. Por no citar las recientes "Xornadas de Prácticas Radiofónicas" celebradas en el CGAC y la Universidad de Santiago. Aunque por desgracia, y salvo las excepciones de Cuenca y Valencia, no parece que la universidad pública española esté dando pasos de relieve en pro del arte radiofónico. Las cosas cambian rápido, en todo caso, y muchas están por ver, o más bien por oir, en un inmediato futuro.

1 Pedro Barea: La Estirpe de Sautier, Ed. El País-Aguilar, Madrid, 1994
2 ("Editorial" in magazine Sintonía, no 1, Madrid, 1947, p.3.
3 José Iges: Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión. UCM, Madrid, 1997.
4 Se encuentran referencias a ambos proyectos en:
Horizontal Radio: http://www.kunstradio.at/HORRAD/horrad.html
Rivers & Bridges: http://www.kunstradio.at/RIV_BRI/PROJECTS/SPAIN/spain.html
5 Más información en: http://www.uclm.es/cdce/act/act1.html

SOUND INSTALLATION IN SPAIN
SOUND, FORM AND SPACE
by Mikel Arce

When we talk or theorize about the multiple forms of representation of our current visual discourses, it is becoming increasingly necessary to reserve a reasonably sized space for the many forms in which the sonic, sound, becomes the main axis and drive behind that which is being represented.
Leaving aside (but not behind) its manifestations and adjectived musical forms, as well as those of an obvious audiovisual character, sound has progressively become an increasingly frequent feature in all or virtually all the facets of Contemporary Art.

When it is linked to other ways of representation or serves as a vehicle for them we talk about or refer to them as sound installations, sound sculptures or sound objects; sound is thus embodied in the piece and directs it. In the piece, the approach or sonic proposal may take on elements and partake of traditional and modern visual art discourses so that they become incorporated in the resultant work. In these manifestations sound is consciously materialized; that is to say, it is incorporated to the work that produces it or "sounds".

The presence of sound, or the reference to sonic elements in any of its possible manifestations, throughout the history of Spanish Contemporary Art, and already focusing ourselves on what we call "Sound Installations/Sculptures", is not an isolated occurrence, nor an expressive means exclusive to artists restricted to the appropriately named "Sound Art": I will give as an example the sculptural installation-intervention "El peine de los vientos" [the wind's comb, N.T.] by Eduardo Chillida, in which this artist creates a very coherent intervention in the visual as well as "sonic" landscape of a very definite place in San Sebastian. In that place he didn't just create and develop a new visual and sculptural environment, absolutely in keeping with the landscape of sea, rocks and woodland surrounding it, but rather -being fully aware of its sonic reality (waves breaking upon the rocks)-, he proposed and developed, together with contemporary musician Luis de Pablo, seven perforations perfectly situated and marked on the surface of the platform. Chillida's intention was to somehow "urbanize", intervene and/or direct the sound that already existed in that place, channelling and organizing it. Thus, he was at the same creating a piece that today would be considered as belonging to what is usually known as "sound landscape".
The sea, according to the strength and energy with which it enters the subsoil of the comb, will produce a pressure on the air that, as it is released through each of the seven orifices, will cause the sea and the air pressed by the waves to make sounds corresponding to the seven notes in the scale as it gets out. (Or, at least, that is what happens and can be ascertained if we record –as I have personally done- the sound produced by each of the seven orifices and reproduce them in the corresponding order: they will produce analogous sounds to those of the traditional musical scale). Commonly, we only hear the sum of all seven sounds produced simultaneously, the only variation being that of the intensity of the whole in connection to the sea state.

INSTALACION SONORA EN ESPAÑA
SONIDO, FORMA Y ESPACIO
Mikel Arce

Cuando hablamos o teorizamos sobre las múltiples formas de la representación de nuestro discurso plástico actual, se hace necesario cada vez más el reservar una parcela destacada a las muchas formas en las que lo sonoro, el sonido, se convierte en impulsor y eje principal de lo representado.
Dejando atrás (sin olvidar) sus manifestaciones y adjetivadas formas musicales, y las evidenciadas audiovisuales, el sonido se ha ido convirtiendo en un elemento cada vez más presente en el Arte Contemporáneo en todas o casi todas sus facetas.

Cuando está unido a otras formas de representación o es conductor de ellas decimos o hablamos de instalación sonora, escultura sonora u objetos sonoros, de esta manera, el sonido está presente y dirige la obra. En ésta, su planteamiento o propuesta sónica puede tomar elementos y participar de los discursos de la plástica tradicional y contemporánea para integrarlos en una obra resultante
En estas manifestaciones el sonido se materializa de una manera consciente es decir se incorpora a la obra que lo produce o que "suena".

La presencia del sonido, o la referencia a los elementos sonoros en cualquiera de sus posibles manifestaciones, a lo largo de la historia del Arte Contemporáneo del estado Español, y ya centrándonos en lo que denominamos "Instalaciones/Esculturas Sonoras", no es un hecho aislado, ni



tampoco es exclusivo medio expresivo de artistas circunscritos dentro del bien denominado "Arte Sonoro" pongo como ejemplo, la gran instalación-intervención escultórica de "El Peine de Los Vientos" (1973), Eduardo Chillida, donde este artista realiza una muy sensible intervención en el paisaje visual y también "Sonoro" en un lugar muy concreto de San Sebastián, en este lugar, no solo crea y desarrolla un nuevo entorno visual y escultórico totalmente armonizado con el paisaje de mar, rocas y monte que lo contiene, si no que siendo muy consciente de su realidad sonora (rompiente de mar contra las rocas) plantea y realiza, junto con el músico contemporáneo Luís de Pablo y en la superficie de la plataforma, siete perforaciones, perfectamente localizadas y resaltadas, Chillida pretendía de alguna forma "Urbanizar" intervenir y/o dirigir el sonido que ya existía en ese lugar, canalizándolo y organizándolo. De esta forma, Chillida, realmente estaba creando al mismo tiempo una obra que hoy en día consideraríamos como propia de lo que solemos denominar "Paisajismo Sonoro".

El mar en función de la fuerza y presión con la que entra en el subsuelo del peine produciría una presión en el aire que al salir por cada uno de los siete orificios haría que el mar y el aire presionado por las olas, saliese el exterior con sonidos correspondientes a las siete notas musicales. (O al menos eso es lo que se produce y se verifica, si registramos -como realice personalmente- el sonido producido por cada uno de los orificios y los reproducimos en el orden correspondiente, cada uno de los siete orificios reproduce sonidos análogos a la escala musical tradicional).
Habitualmente solo escuchamos el sonido simultáneo de todos ellos, variando únicamente el conjunto de su intensidad en función del estado de la mar.

LUGAN

Changing the focus towards sound installation under a stricter perspective, more in keeping with avant-garde art standpoints, we simply must make reference, inasmuch as something created in Spain, and as a pioneer of a way of understanding sound beyond its customary and constricted forms of creation and diffusion, to our great artist Lugan, acronym of Luis García Núñez (Madrid, 1929), electronic technician by trade, who began (as so many other artists whose work finally led to Sound Art) by painting, figuratively in its early stages, at a latter phase developing towards the abstract, and continuing during the 60s with the research on the relationship between the visual and the electronic, which finally translated into audiovisual/tactile and multi-sensorial works.
In the work of Lugan a constant feature appears: the integration of various arts, the creation of synergies: that is to say, mediums that are added to and complement other mediums, thus accommodating elements traditionally considered as non-artistic in his works and encouraging spectators to use several senses (hear-touch-smell) to verify, observe and conclude the work.
Thanks to his technological knowledge of the electronics of those days, Lugan found a domain that had so far hardly been explored by visual artists, conceiving works that are interactive, calculated, detailed and related to the space containing them.
Lugan was a pioneer, inasmuch as he conceived art as something with increasingly less limits, devoid of boundaries, far freer and more advanced than could be conceived, let alone understood, in those days and in Franco's Spain; an art of the senses in which the spectator would also become the protagonist of the work, the one who completed it.

His experimental bent and eagerness to participate in new research projects on the elaboration of artistic products, led Lugan to become involved in the Visual Forms Automatic Generation Seminar, created by Ernesto García Camarero on December 1968 at the Computation Centre of Universidad Complutense, Madrid, were he realized the work "Scrap Computer Sensitive to Human Touch", which he presented at the Computable Forms exhibition, which opened on June 25 1969 at the above mentioned centre. In contrast to the remaining participants involved in the Madrid's experience, the distinctive and unique feature of Lugan's work consisted in the fact that instead of concerning himself with software and the elaboration of products by developing a program, he focused his attention on the machine's hardware, that is, in its different body parts and electronic components in order to create the work, as mentioned, by means of electronic debris and scrap parts.
The Dadaist and ironical character of some of Lugan's works is evident in such pieces as "Random telephones", performed at the Pamplona Encounters held on June 1972, in which Lugan carried out one of his most daring interventions and installations. On the one hand, a hundred telephones distributed along different spots throughout the city allowed, by means of a complex networked system -which wiring was possible thanks to the collaboration of Telefónica-, the members of the public to freely communicate while, on the other hand, ten phone boxes with telephones connected not only to the various activities of the Encounters, but also to bars, schools, repair shops and even a brothel were set up. Another such example can be found in his piece "Convergent Listening" (1989), an homage to Lily Greenham, an artist closely connected since the late 50s to various fields of contemporary artistic creation (music, happening, concrete poetry, abstract painting). The piece consists in a telephone through which visitors can listen to a recital of concrete poetry in English by Lily Greenham.

LUGAN

Centrándonos ya en la instalación Sonora, concebida desde un punto de vista más estricto, más acorde con los planteamientos del Arte de Vanguardia, siempre debemos hacer referencia en cuanto a lo realizado en el estado Español, y como pionero en esta forma de entender al sonido, más allá de sus habituales y encorsetadas formas de creación y difusión, a nuestro gran artista Lugán, acrónimo de Luís García Núñez (Madrid, 1929), técnico electrónico de profesión, comenzó (como muchísimos otros artistas que han desembocado su obra en el campo del Arte Sonoro), con la pintura, al principio figurativa, desarrollándola hacia el abstracto, y continuando con la investigación durante los años sesenta sobre las relaciones plástico-electrónicas, concretadas finalmente en obras audiovisuales-táctiles, y multisensoriales.
En la obra de Lugán hay una constante: la de integrar diferentes artes, el establecer sinergias, es decir, medios que se suman y complementan, dando cabida en sus obras a elementos tradicionalmente considerados como no artísticos e incitando al espectador al uso de otros de sus sentidos (oído-tacto-olfato) para la verificación, observación y conclusión de la obra.
Lugán, encuentra, gracias a sus conocimientos tecnológicos de la época en electrónica, un terreno apenas explorado hasta entonces por los artistas plásticos, concibiendo obras interactivas, calculadas, minuciosas, y relacionadas con el espacio que las contiene.
Lugán es pionero, en tanto que entiende un arte con cada vez menos límites, sin fronteras, mucho más libre y avanzado de lo que en aquellos tiempos y en la España de Franco podía concebirse y menos entenderse, para practicar un Arte Sonoro, un arte de los sentidos, donde el espectador iba a ser también el protagonista de la obra, el que la completase.



Lugan: Bosque de Mensajes. foto Mikel Arce

Lugán es pionero, en tanto que entiende un arte con cada vez menos límites, sin fronteras, mucho más libre y avanzado de lo que en aquellos tiempos y en la España de Franco podía concebirse y menos entenderse, para practicar un Arte Sonoro, un arte de los sentidos, donde el espectador iba a ser también el protagonista de la obra, el que la completase.
La vocación experimental y el afán de participar en nuevas investigaciones sobre la elaboración del producto artístico, conducen a Lugán a formar parte del seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, creado por Ernesto García Camarero en diciembre de 1968 en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, realizando la obra: Ordenador de desguace sensible al tacto humano, y presentándola en la exposición Formas computables, inaugurada el 25 de junio de 1969 en el citado Centro. A diferencia del resto de participantes en la experiencia madrileña, la nota distintiva y única del trabajo de Lugán se caracterizó porque, en vez de interesarse en el software y en la elaboración de productos a partir de la confección de un programa, Lugán centró su atención en el hardware de la máquina, esto es, en sus diferentes componentes materiales y electrónicos, y para así crear esta obra, realizada con materiales electrónicos de deshecho y desguace
El carácter dadaísta, e irónico de algunas piezas de Lugán es evidente en obras como: Teléfonos aleatorios, realizada en los Encuentros de Pamplona de junio de 1972, , donde Lugán llevó a cabo una de sus intervenciones e instalaciónes más audaces, a un lado cien teléfonos distribuidos por diferentes puntos de la ciudad que, mediante un complejo sistema de trazado de red, cuyo cableado fue posible gracias a la colaboración de Telefónica, permitían la comunicación libre entre el público visitante, y, de otro lado, diez cabinas con teléfonos conectados no sólo con múltiples actividades de los Encuentros, sino también con bares, colegios, talleres e incluso una casa de citas, o también en la obra Escuchas convergentes (1989), homenaje a Lily Greenham, una creadora estrechamente relacionada desde finales de los cincuenta con diversos campos de la expresión artística contemporánea (música, happening, poesía concreta, pintura abstracta), la obra consiste en un teléfono a través del cual el visitante puede escuchar un recital en inglés de poesía concreta de la propia Lily Greenham.

CONCHA JEREZ- JOSÉ IGES

This tandem of artists, formed in the late 80s, has developed an intense activity and a vast production in the domain of Sound Installation ever since. Iges' concern with the development of works along spatial and specifically visual lines and Jerez's inclination towards the realm of sound led them to produce joint works in parallel to their individual trajectories, a collaboration based on the solid musical background of both and the extensive trajectory of Concha Jerez in the realm of Conceptual Art. The influences exerted by Fluxus movement, through the figure of its representative in Spain, Wolf Vostel, and by grupo ZAJ, especially through Juan Hidalgo and Esther Ferrer, as well as by the approach of Isidoro Valcárcel Medina, are evident. The vast and prolonged work of this two artists puts forward contents and concepts that can be analyzed from different angles: from the sum total of all the elements featured, from the interferences that these (sonic-visual-symbolic) aspects create between them, or from the sheer aesthetics of the work, always extremely meticulous.

On occasion, they have also directed their work towards themes related to control and electronic surveillance, as in the interactive installation "Polyphemus' Eye" presented in the 1997 Ars Electronica Festival. In "Polyphemus' Eye", that scrutinizing eye became a peephole by which spectators became "voyeurs". Concurrently, a camera recorded their movements and transferred them to a monitor which in turn was what they were really observing. Another camera permanently streamed images through the Internet of what was taking place there, thus implementing that telematic control. It was also possible to participate on an online discussion forum about the issue. On an independent large screen, footage taken by surveillance cameras in different European cities and mixed with images of the very spectators in attendance were displayed; the people attending had access to operating the cameras or recording the conversations that were taking place in the first space.

In "Net-Opera" (a project also developed for the web) a course through some of Jerez/Iges' central concerns unfolds. Image clusters of ruins, population displacement, war, etc., taken from daily news and fading ghost-like into those other images of superficiality, luxury, excess, which quite casually coexist with the former ones, are presented much in the same manner in which they daily appear. The idea of mixing fragments from various realities went on to assume a new dimension, for the spectator himself was able to interact at the exhibitory space with those endless layers or representations of the real by means of a series of sensors.

"Persona" is the latest intermedia installation by Concha Jerez and José Iges. A work that dwells on the paradoxical relationships between identity, personality and appearance and in which interactivity and audience participation play an essential role.

In this exhibition, visual and sonic elements, enhanced by means of digital and interactive technologies bring about and create paradoxical impressions: hidden cameras and secret sensors, equivocal mirrors, elusive music and sounds and a constant flow of that which is most inapprehensible and essential to life: water.

Video and photograph projections, as well as a subtle interactive system of lighting and sound transforms the rigid structure of an architectural space into a sensitive, permeable and shifting membrane which responds to the movement of visitors.
The intervention or adaptation of the installation space to the actual installation is yet another constant feature of the Sound Installations by Jerez/Iges, as in fact is the case of this work or of "Jardín de Palabras" [Garden of Words] by Concha Jerez, their forms being adapted and changed according to the spaces where they are displayed, be them the Koldo Mitxelena, (San Sebastian), Círculo de Bellas Artes (Madrid) or Fundación Antonio Gala (Córdoba), etc.

CONCHA JEREZ- JOSÉ IGES

Este tandem de artistas, formado a finales de los años ochenta, ha desarrollado desde entonces una intensa actividad y producción en el campo de la Instalación Sonora. El interés de Iges hacia un desarrollo de la obra relacionada con aspectos espaciales y específicamente plásticos y el de Jerez hacia el mundo sonoro les conduce a elaborar, un trabajo conjunto y paralelo a sus trayectorias individuales, gracias a la sólida formación musical de ambos y la dilatada trayectoria en el arte de concepto de Concha Jerez.
Son evidentes las influencias ejercidas tanto por el movimiento Fluxus, por la figura de su representante en España Wolf Vostell, como por el grupo ZAJ, especialmente por Juan Hidalgo y Esther Ferrer, así como por los planteamientos de Isidoro Valcarcel Medina.
La extensa y dilatada obra de esta pareja plantea contenidos y conceptos que se prestan a realizar análisis desde diferentes puntos de observación: desde la suma de todos los elementos mostrados, desde las interferencias que estos elementos (sonoros-visuales-simbólicos) crean entre ellos, o desde la pura estética de la obra, siempre y extremadamente cuidada.

También en ocasiones han dirigido su trabajo hacía aspectos como el del control y la vigilancia electrónica como en La instalación interactiva Polyphemus´ Eye presentada en el Ars Electrónica de 1997. En Polyphemus´ Eye, ese ojo escrutador se convertía en una mirilla mediante la cual el espectador se transformaba en voyeur. Paralelamente, una cámara grababa sus movimientos y los trasladaba a un monitor que era, al mismo tiempo, aquello que él estaba realmente observando. Otra cámara enviaba permanentemente imágenes a Internet de lo que allí sucedía, haciéndose efectivo ese control telemático.



Concha Jerez: Jardín de Palabras Escritas 7. foto Mikel Arce

Desde la Red se podía intervenir en un foro de discusión sobre el tema. En otra gran pantalla se veían imágenes tomadas por cámaras de seguridad en diferentes ciudades europeas mezcladas con las de los propios espectadores; los asistentes podían dirigir ellos mismos las cámaras o grabar las conversaciones que se producían en el primero de los espacios.
En, Net-Ópera (que es también un trabajo diseñado para la Red), se lleva a cabo un recorrido a través de algunos de los temas centrales para Jerez/Iges. Aparecen reunidas imágenes de ruinas, desplazamientos de poblaciones, guerra, etc., entresacadas de las noticias diarias que se diluyen, fantasmales, en esas otras imágenes de la superficialidad, el lujo, el exceso que conviven junto a las anteriores de manera natural y son presentadas de forma similar a como se difunden cotidianamente. La idea de mezcla de fragmentos de las diferentes realidades pasaba a cobrar una nueva dimensión, ya que el propio espectador, a través de una serie de sensores, podía interactuar en el espacio expositivo con ese sinfín de capas o representaciones de lo real.
Persona. Rastros, apariencias es la nueva instalación intermedia de Concha Jerez y José Iges. Una exposición que indaga en las paradójicas relaciones entre identidad, personalidad y apariencia, y en la que la interacción y la participación del público juegan un papel esencial.
En esta exposición, elementos visuales y sonoros, potenciados por tecnología digital e interactiva, dan juego y crean sensaciones paradójicas: cámaras ocultas y sensores secretos, espejos equívocos, música y sonidos esquivos y un fluir constante de lo más inaprensible y esencial en la vida: el agua.
Las proyecciones de vídeo y fotografía, así como un sutil sistema interactivo de luces y sonidos, transforman la rígida estructura de un espacio arquitectónico en una membrana sensible, permeable y cambiante, que responde al movimiento de los visitantes.
Otra de las constantes plásticas en las instalaciones sonoras de Jerez/Iges es la de la intervención y/o adaptación del espacio de la instalación a esta, como es el caso de esta última o en el de Jardín de Palabras (Concha Jerez), adaptándose y variando sus formas según los espacios donde ha sido expuesta, Koldo Mitxelena, (San Sebastián), Circulo de Bellas Artes (Madrid), Fundación Antonio Gala (Córdoba) etc.

JOSE ANTONIO ORTS

Having studied musical composition with Amando Blanquer, Luciano Berio, Iannis Xenakis and Yoshihisa Taïra, J.A. Orts won a grant to go to Paris and Rome where he progressively discovered the artistic possibilities of a project which connected music to visual arts, thus creating sculptures that blended music and light by means of electronic circuitry. J.A. Orts' installations may be considered interactive sculptures, sensitive to light changes and air displacements produced by audiences as they visit them, thus causing variations of light and sound.

In his own words:
"In my work I generally try to create pieces which aren't exclusively inert elements, that is to say, I strive to produce "living" pieces. This is why I endeavour to make sensitive pieces that capture the energy of spectators. The central idea is that the best way for a piece to be endowed with "life" is by causing it to take that life from the very spectator contemplating it or, in some cases, from the surrounding nature.

The form of the pieces always stems from their function and consequently there is an essential bond between visual form and effect produced. The distribution of the installation elements within the space is carried out by simultaneously bearing in mind visual, sonic and lighting criteria: the first, derived from the visual character of the object and from the architecture of the space; the second, coming from the musical composition and the relationship between work and spectator. The electronic materials aren't merely used due to their function (electronic) but also because they constitute the standard visual materials for the piece.

The installations are designed so as to allow visitors to enter and wander about them. On doing so, the works are inhabited by visitors who become an essential part of them, for they enliven, humanize and complete them.

JOSE ANTONIO ORTS

Tras haber realizado estudios de composición musical con Amando Blanquer Luciano Berio, Iannis Xenakis y Yoshihisa Taïra, J. A. Orts fue becado a París y Roma, donde fue descubriendo las posibilidades artísticas de un proyecto que relacionaba la música con las artes plásticas, creando esculturas que unían la música y la luz mediante circuitos electrónicos. Las instalaciones de J. A. Orts pueden considerarse como esculturas interactivas, sensibles a los cambios de luz y desplazamientos del aire que el propio espectador provoca al visitarlas, produciendo así variaciones de luz y sonido.
Según sus propias palabras:
"En general en mis trabajos busco que las obras no sean puros elementos inertes, es decir, intento que sean obras "vivas". Es por eso que me esfuerzo en hacer piezas sensibles que captan la energía del espectador. La idea fundamental es que la mejor manera de dotar de "vida" a una obra es haciendo que esa vida la tome del propio espectador que la contempla, o, en algunos casos, de la naturaleza que la rodea.



Jose Antonio Orts: Fábrica de melodías. foto Mikel Arce

La forma de las piezas surge siempre de su función, por lo que hay una unión esencial entre forma visual y efecto producido. La distribución de los elementos de la instalación en el espacio se hace atendiendo a la vez a criterios visuales y sonoros o lumínicos; los primeros, derivados de la plasticidad del objeto y de la arquitectura del lugar, los segundos, procedentes de la composición musical y de la relación de la obra con el espectador. Los materiales electrónicos no solo están usados por su función (electrónica) sino que además constituyen los materiales plásticos normales de la pieza.

Las instalaciones están pensadas para que el visitante entre dentro de ellas y las recorra. Al hacerlo, el espectador habita la obra y se convierte en parte fundamental de ella, pues la aviva, la humaniza y la completa".

JUAN ANTONIO LLEÓ

He stands for a new generation of sound artists, possibly more closely related to the latest artistic trends and new electronic and information technologies, areas in which the interaction with the spectator and generation of images and sounds are achieved thanks to routines and programs designed and created to that end.

Midiverso is one of the installations that best represents the work of Juan Antonio Lleó: The ancients believed that the harmonious movement of stars and planets generated a certain kind of sound, known as the music of the spheres, which was audible only by experiencing a certain kind of elevation. From such a suggestive groundwork Midiverso goes on to propose an interactive multimedia system in which the representation of several celestial bodies on a semisphere, some of which have sequences and algorithms assigned to them according to different criteria, function as MIDI-controlled note and light generators within some sort of mobile score. As they press the buttons, visitors progressively discover or modify the various aspects of the acoustic landscape, thus becoming composers-interpreters-listeners of sound passages of quite a unique character. The way these buttons are arranged allows several visitors to operate simultaneously on the system. A series of images, organized in scenes that follow one another in random sequence and in turn relate to the sound backgrounds, are projected by means of a multimedia application. One of the main features of the images is that they have been subjected to various infographic reprocessing techniques, their source being both scanned images or photographs and original artwork created with image generation programs (3D, fractals…)

The video fragments are produced through the generation of animated 3D images, which are later processed by means of video editing digital applications. Transitions are implemented in a slow manner, more akin to contemplation than action, the result likely to be considered as some sort of animated painting. In turn, the device triggers MIDI files that are added to the interactively generated notes, which causes both systems (image and sound generation) to be intimately connected. An eight-channel amplifier system, through which the spatial dimension acquires great significance, completes the installation.

JUAN ANTONIO LLEO

Representa a una nueva generación de artistas sonoros, quizás más ligados a las últimas tendencias y nuevas tecnologías electrónicas e informáticas, donde la interacción con el espectador y la generación de imágenes y sonidos se logra agracias a rutinas y programas dedicados y creados para el efecto.
Una de las instalaciones más representativas del trabajo de Juan Antonio Lleo, es Midiverso: Los antiguos creían que el armónico movimiento de estrellas y planetas generaba un cierto tipo de sonidos, conocido por Música de las esferas, audible sólo a partir de cierta elevación. Partiendo de tan sugerente premisa, "Midiverso" propone un sistema multimedia interactivo en el que la representación de varios cuerpos celestes sobre una semiesfera, algunos de los cuales llevan asignadas secuencias y algoritmos según diversos criterios, funcionan como generadores de notas y luces controladas vía MIDI, dentro de una suerte de partitura-móvil. Los visitantes, al pulsar unos botones van descubriendo o modificando los distintos aspectos del paisaje acústico, convirtiéndose de este modo en compositores-intérpretes-oyentes de momentos sonoros difícilmente repetibles. La disposición de estos botones permite que varios visitantes actúen simultáneamente sobre el sistema. Mediante una aplicación multimedia se proyectan una serie de imágenes, agrupadas en escenas que se suceden aleatoriamente y que están relacionadas a su vez con los escenarios sonoros. Una de las características principales de las imágenes es su reelaboración mediante diversas técnicas infográficas, siendo su origen tanto imágenes escaneadas o fotografías, como obtenidas por programas de generación de imágenes (3D, fractales…).

Los fragmentos de vídeo están elaborados a partir de la generación de imágenes 3D en movimiento y luego procesados con programas de edición digital de vídeo. Las transiciones se realizan de forma lenta, buscando más la contemplación que el dinamismo, pudiéndose considerar el resultado como una especie de cuadro en movimiento. A su vez, el interactivo dispara ficheros MIDI que se unen a las notas generadas por la interacción, con lo cual ambos sistemas (generación de imagen y de sonido) se hayan estrechamente unidos. Un sistema de amplificación de ocho canales, en el cual el componente espacial adquiere gran importancia, completa la instalación.



Juan Antonio Lleo: Midiverso.

ADOLFO NÚÑEZ

Adolfo Núñez has taken degrees on Composition, Guitar and Industrial Ingeneering. His work encompasses symphonic, electroacoustic and computer generated music, as well as pieces for film, radio and sound installations. Among the prizes he has won are the Polifonía 1982 (Cuenca), Paul & Hanna (Standford 1986, US), Bourges 1994 (France), Musica Nova'95 (Czech Republic), or Neuen Akademie Braunschweig 1996 (Germany). He lectures and writes in several publications on a regular basis about science and the application of new technologies to music. He authored the book "Informática y Electrónica Musical" [IT and Music Electronics, N.T.].

His latest activities include the sound installation "Oracle", created together with visual artist Carlos Urbina. In that piece, visitors could ask questions which received a text or a musical fragment as an answer. Responses were randomly chosen by means of a computer program and appeared in the form of a text or a musical fragment. As with every oracle or soothsaying practice, the answers virtually always have an ambiguous character and it is the very person asking the question, according to his innermost desires, who finds that which is relevant to him, who interprets the answer and, although possibly unaware of it or unwilling to do so, programmes his own future.

JAUME PLENSA

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) is nowadays one of the most outstanding sculptors both on a national and international panorama, and I think it timely to mention him alongside those artists who work with sound, -as well as with form and space, as he is currently creating incredibly beautiful sculptural installations which we also consider to have a sonic dimension.

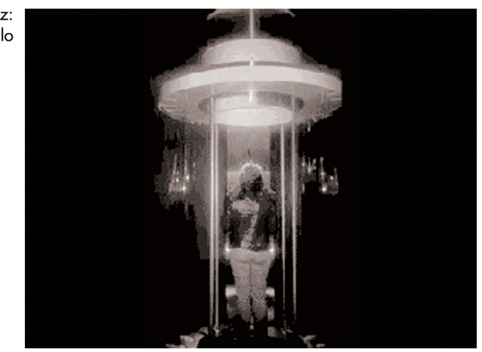
He studied at the Llotja and at Sant Jordi's high school of Fine Arts and he mastered the techniques of sculpture while working in a mechanics repair workshop. In his most recent work he makes a cunning use of speech, thus imbuing it with great attractiveness and dynamism. In the works by Plensa, sound, silence and light occupy a prominent place. Wispern (whisper) 1998, provides an example: an immense project created by means of engraved cymbals on which drops of water progressively fall, producing a murmuring sound as they slide down. It is a work intended to be contemplated, listened to, meditated upon. "The waves of the submerged cymbal are also stony", the resonant expansion of water and sound reaches the module of time, the figure of age, the bridge of identification: "I am not so interested in the use of weight, measure and number to define a space, as in obtaining energy. The drops produce various sounds, because the Proverbs of Hell by William Blake, which are engraved on the cymbals, have their specific weight". Thus, the inscription of words, as it alters the physical properties of the object, causes the arising of energy, of a sound in this case, different in each instance, much as each proverb is expressed differently".

ADOLFO NUÑEZ

Adolfo Núñez, posee los títulos superiores de Composición, Guitarra e Ingeniería Industrial. Su obra abarca la música sinfónica, electroacústica, por ordenador, para la imagen, para la radio y las instalaciones sonoras. Ha sido premiado entre otros en los concursos de Polifonía 1982 (Cuenca), Paul & Hanna - Stanford 1986 (EEUU), Bourges 1994 (Francia), Música Nova'95 (R. Checa), Neuen Akademie Braunschweig 1996 (Alemania). Imparte regularmente cursos y escribe en diversas publicaciones sobre temas de ciencia y nuevas tecnologías para la música. Es autor del libro "Informática y Electrónica Musical" .
Entre sus últimas actividades figura la instalación sonora interactiva "Oráculo" en colaboración con el artista plástico Carlos Urbina En dicha instalación los visitantes podían formular preguntas a las que contestaba con un texto o un fragmento musical. Las respuestas son elegidas al azar mediante un programa informático y se materializan en forma de texto o fragmentos musicales. Como en todo oráculo o en las prácticas adivinatorias las respuestas son casi siempre ambiguas y es el propio demandante el que de acuerdo con sus deseos más ocultos encuentra aquello que le atañe, interpreta la respuesta y quizás sin quererlo ni saberlo se programa el futuro.



Jaume Plensa: Wispern



Adolfo Nuñez: Oráculo

JAUME PLENSA

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) es uno de los escultores con mayor relevancia nacional e internacional de nuestros tiempos y creo que es muy oportuno incluirlo dentro de los artistas que trabajan además de con la forma y el espacio, con el sonido, realizando en la actualidad bellísimas instalaciones escultóricas que consideramos además como sonoras.
Estudió en la Llotja y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi y aprendió las técnicas de la escultura trabajando en un taller de reparaciones mecánicas. En su obra más reciente, utiliza magistralmente la palabra dotándola así de gran atractivo y dinamismo. En las obras de Plensa, el sonido, el silencio y la luz ocupan un lugar predominante. Wispern (rumor),1998, es un ejemplo de ello: un inmenso proyecto realizado a partir de címbalos grabados sobre los que van cayendo gotas de agua que se deslizan produciendo un sonido susurrante. Se trata de una obra hecha para ser contemplada, oída y meditada. "Las ondas del címbalo sumergido son también pétreas", La expansión resonante del agua y el sonido alcanza el módulo del tiempo, la cifra de la edad, el puente de la identificación: "Estoy interesado no tanto en el uso del peso, la medida y los números para definir un espacio, sino más bien en obtener energía. Las gotas producen diversos sonidos, porque los Proverbios del infierno de William Blake, que están grabados en los címbalos, tienen su peso específico." De este modo, la inscripción de la palabra, al alterar las cualidades físicas del objeto, provoca la aparición de una energía, en este caso un sonido, diferente en cada caso, igual que cada proverbio tiene una expresión distinta"

J.M. BERENGUER

The work of José Manuel Berenguer, a musician and multimedia artist, manifests itself through countless pieces, actions and installations that arise from the use of various multimedia tools and his interest in given aspects of human knowledge.

Since his first work saw the light of day in 1987, Berenguer has developed or participated in innumerable projects. In an interview given to a magazine –Mosaic no. 42-, on September 9, 2005, he defines his work thus:

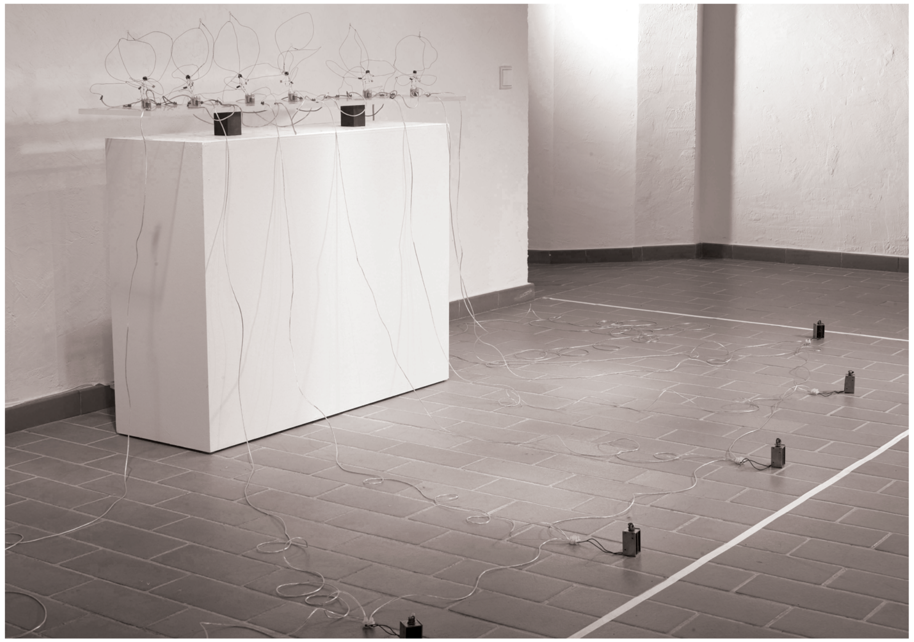
"I dedicate my time to many activities, all of which are related, to a greater or lesser extent, to the artistic use of sound. Some of them have a contemplative character, whereas others relate to cultural agitation.

Among the first ones are what is traditionally known as musical and artistic works: musical pieces on a standard support, musical works that produce the stream of sounds in real time and/or interact with an interpreter, audiovisual pieces that generate the flux of sounds and images in real time according to a given algorithm, audiovisual pieces that interact with the user's gestures through sensors and interfaces, multimedia and interactive installations, sculptures, etc.
Usually these works are the result of contemplating themes connected to Philosophy, History of Knowledge, the limits of language, Life and Artificial Intelligence, Robotics, the Social Metabolism of Information and a great number of other concerns that would be awkward to quote here in full. Mega kai Mikron, for instance, is an installation that I created at Metrònom with the participation of the CSIC's National Centre for Microelectronics, its central contention being the infinite. In "lambda-itter", and audio-visual performance for flute and two laptops that I have developed with flutist Jane Rigler, the main theme was the idea of flux.

Among those activities dealing with cultural agitation, I would like to mention the ones that I undertake in the Orquesta del Caos and together with Côclea, namely, the co-direction of Sonoscop, -an archive of sound art-, Zeppelin, -a festival of sound projects-, and Música13. These are programming activities that emerge in response to needs of a theoretical nature.

J.M. BERENGUER

José Manuel Berenguer es músico y artista multimedia, su trabajo, se concreta en multitud de obras, acciones e instalaciones que tienen su origen al 50% en el uso de diversas herramientas multimedia y en el interés por determinados aspectos del conocimiento humano.
Desde que su primera obra viera la luz en 1987, Berenguer ha realizado o participado en incontables proyectos.
De esta manera define su trabajo J.M. Berenguer en entrevista a mosaic nº42 9-09-05:
"Me dedico a muchas cosas, todas ellas relacionadas en mayor o menor medida con el empleo artístico del sonido. Unas son de carácter especulativo mientras que otras tienen que ver con el activismo cultural.
Entre las primeras está lo que tradicionalmente se entiende como creación musical y artística: obras musicales en soporte fijo, obras musicales que generan el flujo de sonido en tiempo real y/o en interacción con un intérprete, obras audiovisuales que generan el flujo de sonidos e imágenes en tiempo real según un determinado algoritmo, piezas audiovisuales que interaccionan con la gestualidad del usuario a través de sensores e interfaces, instalaciones multimedia e instalaciones interactivas, esculturas, etc.
Estos trabajos acostumbran a resultar de la meditación acerca de temas relacionados con la Filosofía, la Historia del Conocimiento, los límites del lenguaje, la Vida y la Inteligencia Artificial, la Robótica, el metabolismo social de la información, y un montón de temas que resultaría engorroso citar aquí en su totalidad. Por ejemplo, Mega kai Mikron es una instalación que realicé en Metrònom con la intervención del Centro Nacional de Microelectrónica del CSIC y cuyo tema central de meditación es el infinito. En el caso de "lambda-itter", una performance audio-visual para flauta y 2 laptops que he trabajado con la flautista Jane Rigler, la cuestión fundamental es la idea de flujo.



J. M. Berenguer: Transfer. foto Dani Gimena.

Entre las relacionadas con el activismo cultural, me gustaría recordar las que llevo a cabo en la Orquestra del Caos y con Côclea, a saber, la codirección de Sonoscop, archivo de arte sonoro, de Zeppelin, festival de proyectos sonoros, y de Música13. Se trata de actividades de programación que responden a necesidades de índole teórico. "

MIGUEL MOLINA ALARCÓN

Sound and Intermedia artist, professor of the Sculpture Department at the Polytechnic University of Valencia, Miguel Molina also directs the research group Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) at the UPV, where intermedia workshops, exhibitions and research projects are organized. Their last project consisted in the restoration of artistic sound works from the historical avant-garde (1909-1945): Futurism, Dada, Cubo-Futurism, Bauhaus, Activism, Ultraism, Stridentism, Postism, etc.

He has curated exhibitions in Valencia, Alicante, Guipúzcoa, La Rioja, … as well as in France, Brazil and Germany.

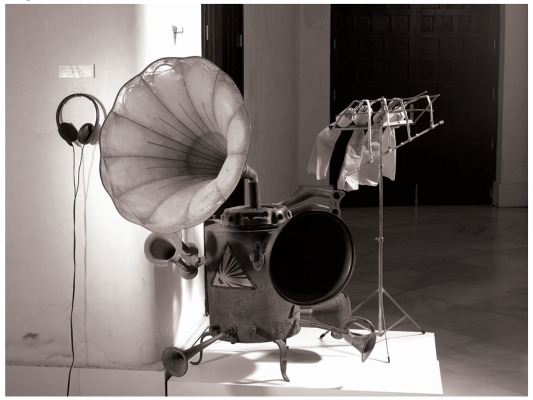
"Artistic works have been proposed from an interdisciplinary methodology susceptible of being used in the current historical and social status quo we find ourselves in. Hence the simultaneous use of old and new image media together with alternative spaces and channels for the communication of creative works. In contrast to ancient art as a regulator of nature's hidden powers, in this day and age the challenge lies in facing the hidden power of economy".
M. Molina.

As we can see, the work of Miguel Molina unfolds in the fields of intervention, sonic construction and reconstruction as well as that of research.
Among his sound works we find the following: "Political Show", "Mascletá Virtual", "15 Españoles en la Habana", "Altavoz del Frente", "Del mono Azul al Cuello Blanco: Sonidos de la Era Industrial", "Ruidos y Susurros de las Vanguardias" and "Cajero-Confesionario 24h" (Sound Installation)

MIGUEL MOLINA ALARCÓN

Artista Sonoro e Intermedia y profesor en el Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia. Es también director del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) de la UPV, donde se organizan talleres intermedia, exposiciones y proyectos de investigación, el último de ellos ha sido un trabajo de recuperación de obras artístico-sonoras de la Vanguardia Histórica (1909-1945): Futurismo, Dadá, Cubofuturismo, Bauhaus, Activismo, Ultraísmo, Estridentismo, Postismo, etc.
Ha realizado exposiciones en Valencia, Alicante, Guipúzcoa, la Rioja, … así como otras internacionales en Francia, Brasil y Alemania.

Miguel Molina: Mascletá Virtual. Foto Dani Gimena



Miguel Molina:
Virtural Bank Cajero Confesionario 24h.
Foto Mikel Arce



"El trabajo artístico se ha planteado a partir de una metodología interdisciplinar susceptible de aplicarse en el actual statu quo histórico y social que nos encontramos. De ahí que se emplee simultáneamente antiguos y nuevos medios de la imagen, a la vez que espacios y canales alternativos en la comunicación de la obra creativa. Frente al arte antiguo como regulador de los poderes ocultos de la Naturaleza, se plantea ahora en la actualidad el reto frente a los poderes ocultos de la Economía".
M. Molina.

La obra de Miguel Molina se desarrolla como vemos en el campo de las intervenciones, las construcciones y reconstrucciones sonoras, y la investigación.
Entre sus sonoras se encuentran las siguientes: "Political Show", "Mascletà Virtual" "15 Españoles en La Habana""Altavoz del Frente" "Del Mono Azul al Cuello Blanco: Sonidos de la Era Industrial" "Ruidos y Susurros de la Vanguardias" y "Cajero-Confesionario 24 h" (instalación sonora).

MIKEL ARCE SAGARDUY

Lastly, I will mention myself in this brief itinerary, out of which several artists will no doubt have been left out, as well as former and current students at the Fine Arts faculties of the Universidad de Castilla la Mancha (Cuenca), the Politécnica de Valencia and the Universidad del País Vasco, where thanks to the efforts of such teachers as José Antonio Sarmiento, Miguel Molina Alarcón or my own, a great number of works and sound installations have been developed and materialized during the last years.

The sound installations that I have created in the last five years have somehow attempted to materialize sound, to create spaces where it is possible to test the relief and three-dimensional character of sound. That is the case of Diapasones 2.5, where independent sounds, distributed in an "L" shape throughout the space by means of a multiphonic projection of eight independent channels, allowed spectators to have the opportunity to sample the spatial three-dimensionality of sound through a minimalist composition created with the sound of 4 "otto" clinical diapasons.

In .*WAV, perhaps my best known and most diffused work, I attempted to shape and verify the physical quality of sound: the water contained in four trays presents the forms and images of sound by means of a composition based on four frequencies, four very deep and hardly audible wave forms that are progressively reproduced and shifted through four loudspeakers that support the trays.

In "A Bruit de Souffle" I also look for new sonic forms, new ways of contemplating sound, in this case by means of the artificial fog generated by two ultrasound injectors that vibrate immersed in two containers filled with water, and modulated by two loudspeakers suspended over this fog, playing a composition based on two breathings.

MIKEL ARCE SAGARDUY

Para finalizar, voy a incluirme en este breve recorrido, en el cual nos habremos dejado bastantes otros artistas, y también ex-alumnos/as y alumnos/as de las facultades de Bellas Artes de las Universidades de Castilla la Mancha (Cuenca), Politécnica de Valencia, y de la Universidad del País Vasco, donde gracias a la labor de Profesores como José Antonio Sarmiento, Miguel Molina Alarcón y uno mismo, se han ido desarrollando y materializándose muchísimas obras e instalaciones sonoras realizadas durante los últimos años por todos ellos.
Mis instalaciones sonoras realizadas a lo largo de los últimos 5 años han tratado de alguna forma de materializar el sonido, de crear espacios donde poder comprobar el relieve y la tridimensinalidad de lo sonoro. Es el caso de Diapasones 2'5 donde por medio de una proyección multifónica de 8 canales sonoros independientes distribuidos en forma de "L" en el espacio, el espectador tenía la oportunidad de apreciar la tridimensionalidad espacial del sonido por medio de una composición minimalista realizada con el sonido de 4 diapasones clínicos "otto".
En .*WAV, quizás mi obra más conocida y difundida, trataba de dar forma y verificar la fisicidad del sonido: el agua recogida en cuatro bandejas, ofrece las formas del sonido y sus imágenes, por medio de una composición de cuatro frecuencias, cuatro formas de onda, muy graves y apenas audibles, que se van reproduciendo y alternando en cuatro altavoces que sustentan las bandejas.
En "A Bruit de Souffle" así mismo, busco nuevas formas sonoras, nuevas maneras de contemplar el sonido, en este caso por medio de la niebla artificial generada por dos inyectores de ultrasonidos que vibran sumergidos en dos recipientes con agua, y modulada por dos altavoces suspendidos sobre esta niebla, emitiendo una composición basada en sendas respiraciones.



Mikel Arce: *WAV. Fotos Dani Gimena



THE TRIBULATIONS OF SOUNDSCAPE IN SPAIN
José Luis Carles

The theories and practices related to the concept of soundscape (also referred to as acoustic ecology by some authors, such as Truax) are concerned with the analysis of the complex network of relationships that exist between individuals and the sonic medium. This line of interest emerged in the seventies, initially promoted by Canadian composer and pedagogue Murray Schafer, around whom a series of projects (World Soundscape Project) and bodies (World Forum for Acoustic Ecology) were initiated, which develop techniques to study the multiple implications of the interaction between man, sound and medium in order to analyze, generally by means of multidisciplinary approaches, the acoustic environment through the integration of various disciplines (physic, social, psychological, anthropological, ecological, urban, aesthetic and therefore musical…)

As a matter of fact this approach leans on various disciplines articulated around two main axes: landscape ecology and music, thus opening up multiple possibilities both creative and documentary, radiophonic or akin to pure sound research… by enabling musicians, researchers and those interested in the field of sound to have environmental sounds at their disposal as instrumental means in order to interpret any kind of environment: natural, rural, urban, domestic… These courses of action materialize in various applications that encompass from the use of electroacoustic means to making sonic trips and the actual "in situ" listening of a certain sound environment, as well as the edition of useful sound documents for urban, ecological or social analysis.

Another significant point regards the use of electroacoustics, which will enable to discover overtones and peculiarities in the original sound sources that may enhance our auditory perception, thus contributing to bestow an aesthetic and compositive character to a sound work. The language of sound landscape resorts to multiple instruments and techniques that enable to approach sound from numerous viewpoints.

The situation of this field in our country, as is usually the case with activities of a multidisciplinary nature, is regrettably wanting, scattered and devoid of structure. There aren't any bodies or stable activities, whether creative, research or academically oriented of any consequence and we are similarly unaware of any experiences of an associative or publishing character that might agglutinate or encourage the exchange of ideas and information.

Therefore, we will just point out isolated initiatives and activities that relate in a more or less manifest way to this broad field, with the consequent risk of featuring some examples while leaving out others, that is to say, of necessarily presenting an incomplete survey.

The first feature to be pointed out, and in this we merely follow the pattern present throughout the world, is the diversity of trends that exists within the field. Much as in other countries, one of the first trends in "soundscape" is the one developed according to the guidelines specified by Murray Schafer. In this regard, it is important to mention the research activity developed in certain centres.

LAS TRIBULACIONES DEL PAISAJE SONORO (EL SOUNDSCAPE) EN ESPAÑA
José Luis Carles

Las teorías y prácticas ligadas a este concepto, Paisaje Sonoro (Soundscape en su denominación anglosajona, aunque algunos autores como Truax utilizan también el concepto de Ecología Acústica –Acoustic Ecology), se interesan por analizar el complejo entramado de relaciones existentes entre el individuo y el medio sonoro. Esta línea surge en los pasados años 70 promovida en sus inicios por el compositor y pedagogo canadiense Murray Schafer en torno al cual se iniciaron una serie de proyectos (World Soundscape Project) y de organizaciones (World Forum for Acoustic Ecology) que desarrollaron técnicas con los que estudiar las múltiples implicaciones de las interacciones entre hombre, sonido y medio para, generalmente con aproximaciones de tipo pluridisciplinar, analizar el entorno acústico integrando diversas disciplinas (física, social, psicológica, antropológica, ecológica, urbana, estética y por tanto musical…).

Esta aproximación se apoya en efecto en disciplinas diversas con dos ejes fundamentales: la ecología del paisaje y la música, abriéndose múltiples posibilidades tanto creativas, como documentales, radiofónicas o de pura investigación sonora… al permitir a los interesados en el campo sonoro, músicos e investigadores disponer de los sonidos ambientales como medios instrumentales interpretando, cualquier tipo de ambiente -natural , rural, urbano, doméstico…- Estos planteamientos se materializan en aplicaciones diversas que van desde la utilización de medios electroacústicos, hasta la realización de recorridos sonoros y la mera escucha "in situ"de un ambiente sonoro, pasando por la edición de documentos sonoros útiles para el análisis urbanístico, ecológico, social.…

Otro punto de interés se refiere a la utilización de la electroacústica que va a permitir descubrir en las fuentes sonoras originales matices y peculiaridades que pueden ayudar a nuestra percepción auditiva ayudando así a dar un carácter estético y compositivo a un trabajo sonoro. El lenguaje del paisaje sonoro se sirve de múltiples instrumentos y técnicas que permiten abordar el sonido desde abundantes puntos de vista.

La situación de este campo en nuestro país, como ocurre generalmente con las actividades que tienen un contenido pluridisciplinar, resulta lamentablemente escasa, dispersa y desestructurada. No existen organizaciones, ni actividades estables ya sean creativas, o de investigación o académicas reseñables y desconocemos experiencias de asociación ni de linea editorial que aglutine o facilite un intercambio de ideas e informaciones.

Nos limitaremos por tanto a apuntar iniciativas y actividades aisladas que tocan de manera más o menos manifiesta este amplio campo, ello con el consiguiente riesgo de que se de la inclusión de unos y no de otros ejemplos, es decir de que no estén todos los que son ni que sean todos los que están.

Una primera característica a señalar, y en esto seguimos la pauta existente en todo el mundo, es la diversidad de tendencias que existen en este campo Al igual que en el resto de los países, una primera corriente en el "paisaje sonoro" es la desarrollada siguiendo las pautas apuntadas por Murray Schafer. Cabe señalar la actividad de investigación desarrollada en algunos centros.

Thus, at the end of 1986 a course of action was begun at the Institute of Acoustics (CSIC), or rather at the psychoacoustics' laboratory, in relation to soundscapes, which followed Murray Schafer's guidelines and materialized in the "Study of Spanish Sound Patrimony" project. Since the early 90s the activity of this group was determined by the methodology developed in Grenoble (France) by the Cresson Laboratory and, particularly, by the methods contrived by researchers J.F. Augoyard and Pascal Amphoux, which are especially applicable to urban environments. This methodology was used in the analysis of the sound quality of various Spanish cities, one of which appeared in print: the study dealing with the sound quality of Valencia (López Barrio and Carles, J.L., Fundación Bancaixa, 1997). Here I should briefly mention my own activity at the Institute of Acoustics to which I belonged between 1986 and 2001 and where I mainly developed means of analyzing the interaction between image and sound. Apart from my research activities, I should also mention my experience as a composer specialized in various soundscape techniques. Thus, from an early work El Ciclo Diario (1988), in which I reconstruct the sound environment of Valencia in a different age thanks to the impressions conveyed by chronicler Vicente Boix, to a more recent work entitled L'Onde, a composition similarly based in soundscape aesthetics and awarded a prize at Bourges Electroacustic Music Competition (2006), as well as a series of pieces and sound works on various formats (audiovisual, book, CD…) always employing postulates and techniques akin to the idea of soundscape. This complements my divulgative task through publications, courses, workshops and, particularly, as producer of the Radio Clásica program entitled "Soundscapes". At the moment I am especially interested in the analysis of multisensorial interactions (a theme on which I based my PhD Thesis), currently developing methods of analysis that are mainly applied to urban environments, such as the one recently performed on Madrid's landscapes in collaboration with architect and landscape expert Cristina Palmese.

The two trends or schools of analysis of sound ambience previously indicated, -the Canadian one, under a Schaferian conception of soundscape and of the acoustic communication promoted by Barry Truax, and the French conception advanced by the Cresson Laboratory (Grenoble University), more interested in sonic urbanism and which applies a new interdisciplinary methodological toolset -the sound effect-, also played a part in the works that the architect and acoustics expert Francesc Daumal developed at Barcelona's School of Architecture. Daumal endeavoured to put into practice and bring into the design of everyday architecture what he himself denominates acoustic poetics and which has been developed in various publications in the field of acoustics and architecture.

Also in a university setting, in particular at the Cuenca Campus of the Universidad de Castilla La Mancha, courses on sound art are conducted by Jose Antonio Sarmiento, who pursues an important activity for the diffusion of sound art at the Fine Arts Department. Relying on the collaboration of Javier Ariza, this department displays a broad understanding of this field, and puts great emphasis -in its academic activities and curriculum- on works developed within the aesthetic realm of the soundscape. The activity of the department concentrates on interdisciplinary research concerning the relationships of sound with visual arts. The publication of RAS [acronym for the Spanish equivalent to Sound Art Magazine] provides a broad panorama of the various strategies and methodologies that have permitted a growing number artists to consider the creative possibilities of an essentially acoustic art; Sarmiento is a Professor of the Fine Arts Department in Cuenca and director of the Centro de Creación Experimental at the Universidad de Castilla La Mancha. His artistic activities concentrate on actions, book/objects and sound art: he is co-editor of the magazines Sin Titulo and RAS and editor of the web page Arte Sonoro. In that Fine Arts Department at the Universidad de Cuenca also works Javier Ariza, Fine Arts PhD, Head coordinator of Radio Fontana Mix and of the Centro De Creación Experimental (CDCE) of the UCLM. He also is co-editor of the above-mentioned RAS magazine and coordinates the publishing of books: The Art of Fixed Sounds, by Michel Chion; and The Panic Broadcast, by Howard Koch.

Así, en el Instituto de Acústica (CSIC) se inició en el año 1986, en el Laboratorio de psicoacústica, una línea de trabajo sobre Paisajes Sonoros que seguía las pautas apuntadas por Murray Schafer concretándose en un Proyecto "Estudio del Patrimonio Sonoro en España". A partir del inicio de los años 90 la actividad de este grupo se vió determinada por la metodología desarrollada en Grenoble (FRANCIA) por el Laboratorio CRESSON y particularmente por los métodos desarrollados por los investigadores JF Augoyard y Pascal Amphoux, especialmente aplicables en los ámbitos urbanos. Esta metodología se aplicó al análisis de la calidad sonora de diversas ciudades españolas, habiéndose publicado el Estudio de la calidad sonora de Valencia (López Barrio y Carles, J.L, Fundación Bancaixa 1997). Aquí tengo que referirme brevemente a mi propia actividad dentro del Instituto de acústica del que formé parte en el periodo entre 1986 y 2001, desarrollando fundamentalmente métodos de análisis de las interacciones entre imagen y sonido. Junto a mi actividad investigadora tengo que referirme a la de compositor especializado en diferentes técnicas con Paisajes Sonoros. Así, desde una obra inicial (1988) El Ciclo Diario, en la que reconstruyo el ambiente sonoro de la Valencia de otro tiempo a partir de las impresiones del cronista Vicente Boix hasta mi obra reciente titulada L'Onde, composición basada también en la estética de un Paisaje sonoro, obra premiada en el Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (2006) pasando por una serie de obras y trabajos sonoros en diversos formatos (audiovisual, Libro, CD…) siguiendo siempre postulados y técnicas ligados a la idea del Paisaje Sonoro. Ello complementa mi labor como divulgador en publicaciones, cursos talleres y particularmente como realizador del programa radiofónico titulado justamente "Paisajes Sonoros" en Radio Clásica. Actualmente mi interés se centra especialmente en el análisis de las interacciones plurisensoriales (tema sobre el que realicé la Tesis Doctoral), desarrollando actualmente métodos de análisis aplicados fundamentalmente al espacio urbano como el recientemente realizado sobre los Paisajes de Madrid en colaboración con la arquitecto, experta en paisaje, Cristina Palmese.

Las dos corrientes o escuelas de análisis del Ambiente Sonoro antes señaladas, la canadiense, bajo la concepción del paisaje sonoro schaferiano y el de la comunicación acústica que promueve Barry Truax y la concepción francesa propugnada por el Laboratorio CRESSON (Universidad de Grenoble), más interesada por el urbanismo sonoro y que utiliza una nueva herramienta metodológica interdisciplinar, el efecto sonoro, van a influir también en los trabajos que desarrolla el arquitecto experto en Acústica Francesc Daumal, en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Daumal trata de llevar a la práctica y al diseño de la arquitectura cotidiana lo que él mismo denomina Poética Acústica desarrollada en diversas publicaciones en el campo de la acústica y de la arquitectura.

También en la Universidad, concretamente en el Campus de Cuenca de la Universidad de Castilla La Mancha desarrolla, en la Facultad de Bellas Artes, sus cursos dobre Arte Sonoro el profesor José Antonio Sarmiento que realiza una importante labor de difusión del arte sonoro. Con la colaboración de Javier Ariza, este Departamento posee una visión amplia del tema que incluye en sus actividades y programas académicos interés por los trabajos dentro de la estética del Paisaje Sonoro. La actividad del departamento se centra en la investigación interdisciplinar de la relaciones del sonido con las artes plásticas. Con su publicación RAS trata de ofrecer una panorámica amplia de las diferentes estrategias y metodologías que han permitido a un número creciente de artistas considerar las posibilidades creativas de un arte esencialmente acústico; Sarmiento es Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y director del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha. Su labor artística está centrada en las acciones, los libros objeto y el arte sonoro; es coeditor de las revistas Sin Título y RAS y editor de la página web Arte sonoro. En esta Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca trabaja Javier Ariza doctor en Bellas Artes. Coordinador principal de radio Fontana Mix y del Centro de Creación Experimental (CDCE) de la UCLM. Coedita la citada revista RAS y coordina la edición de libros: El arte de los sonidos Fijados, de Michel Chion; y La emisión del pánico, de Howard Koch.

Along with these pursuits emerged in the realms of the scientific, academic and of architecture, the activity developed by those (sound and visual) artists who use the microphone to capture the world surrounding them, should also emphasized. These tendencies in the realm of sound art are expressed through the different ways of understanding soundscapes.

Without a doubt radio is an optimal medium for the diffusion of these sonic ideas. In this sense, it is important to mention certain works created by composer José Iges, who is particularly concerned with the use of speech and sound poetry. The piece he created together with intermedia artist Concha Jerez in 1994, 'La Ciudad del Agua', combines sound documents from the Landscape of the Alambra, in particular the sound of water, with musical and interpretative elements. According to the authors "…we have measured ourselves against the monument and the adjoining Generalife gardens through their most characteristic sound, that of water, outlining an itinerary that unveils the rich and enticing qualities of the above mentioned fluid to the listener as s/he wanders through its chambers". Much as Canadian composer Hildelgard Westerkamp shows in her theoretical works and practical pursuits, the activity of walking is intrinsic to the grasping and better understanding of soundscapes. Through a more or less willful itinerary, the individual becomes aware of numerous sound events and objects, clearly distinguishes the sequence of sound spaces he goes through and, in short, breaks the apparent uniformity of that acoustic reality. The poetic itinerary of Jerez and Iges through the Alhambra's sound space, presents a broad catalogue of perfectly organized sound motifs. Counting on the collaboration of Pablo Beneito and Esperanza Abad, Concha Jerez and José Iges skillfully weave the subtle water sonorities with voices, comments, singing, laughing, poems, flashes and engines of cameras, in "… a twelve face polyhedron, an essential number in the Alhambra".
In a different work, "La ciudad resonante" (1999) Iges resorts to the sounds of Madrid, which are mixed with those of many other cities and partially transformed through the almost permanent interaction with live electronic improvisation –Pedro López-, establishing an almost antiphonal development in which the two interpreters perform some kind of two-voice monologue. The city not only provides the sound materials but also the space, the staging in which the work unfolds as a metaphor of our own process of becoming.

Within this realm we should also mention the activity developed by sound artist and expert in electroacustic music José Manuel Berenguer who, together with cultural association Coclea, is responsible for some of the most important events, initiatives and activities developed within the field in our country: (in Barcelona) Orchesta del Caos, En-Red-O –devoted to electroacoustic music-, CCCB-Zeppelin Festival, –dedicated to multimedia- and (in Camallera Gerona) Música 13 Festival.
Another important trend in the field of soundscape in Spain, which also presents a wide international projection, has been represented in the last few years by the work of composer Francisco López. In his case, sound environments are considered to be (in every sense of the word) a true "synthesizer", which provides all the sound matter required for his work. Environment sounds are processed, mixed and edited with electronic equipment to such a point that the identification and meaning associated with the particular sounds disappears, thus being transformed into musical instruments at the composer's service.
Therefore, we find ourselves in the midst of activities that are the result of the interaction and integration between "soundscapes" and electroacoustic and general audio technologies. "Soundscapes" can be thus understood as part of "electronic art", due to their dependence on recording, telecommunication and information processing electronic technologies. Obviously, we should add the remaining elements of the system: that of sound reception or perception and those of the context, space or environment in which sounds occur. This global and multidisciplinary view, which requires whole teams with specialists in different disciplines, is what our country so far unfortunately lacks.

Junto a estas actividades surgidas en ámbitos científicos, académicos y de la arquitectura hay que destacar las actividades desarrolladas por los artistas (sonoros y visuales) que utilizan el micrófono para captar el mundo que les rodea. Estas tendencias en el ambito del arte sonoro se manifiestan en diferentes formas de entender el soundscape.

Un medio idóneo para la transmisión de estas ideas sonoras es sin duda el radiofónico. En este sentido, cabe reseñar algunos trabajos realizados por el compositor José Iges particularmente interesado en la utilización de la palabra y la poesía sonora. Su obra realizada con la artista intermedia Concha Jerez en 1994, 'La Ciudad de Agua', combina documentos sonoros del Paisaje de la Alambra y particularmente el sonido del agua con elementos musicales e interpretativos. En palabras de los propios autores "…nos hemos medido con el monumento y los adyacentes jardines del Generalife a través de su sonido más propio, el agua, trazando un paseo que descubre al oyente las ricas y sugerentes calidades de dicho fluido al recorrer sus espacios". Tal como muestra en sus trabajos teóricos y actividades prácticas la compositora canadiense Hildelgard Westerkamp, pasear, supone una actividad consustancial a la captación y mejor comprensión del paisaje sonoro. A través de un itinerario más o menos voluntario, el individuo advierte multitud de eventos y objetos sonoros, distingue con claridad la sucesión de espacios sonoros que atraviesa y, en definitiva, cercena la aparente uniformidad de esa realidad acústica. El poético recorrido de Jerez e Iges por el espacio sonoro de la Alhambra, ofrece un amplio catálogo de motivos sonoros perfectamente organizados. Concha Jerez y José Iges, con la contribución de Pablo Beneito y Esperanza Abad, combinan hábilmente las sutiles sonoridades de agua, con voces, comentarios, cantos, risas, poemas, flashes y motores de cámaras fotográficas, en "…un poliedro de doce caras, numero fundamental de la Alhambra".
En otra obra, "La ciudad resonante" (1999) Iges recurre a los sonidos de Madrid que son mezclados con los de muchas otras y transformados parcialmente por la interacción casi permanente con improvisación en electrónica en vivo -Pedro López-, estableciendo un desarrollo casi antifonal, en el cual los dos intérpretes realizan una especie de monólogo a dos voces. La ciudad proporciona no sólo la materia sonora sino el espacio, el decorado en el que se desarrolla la obra como una metáfora de nuestro propio devenir.

Cabe mencionar la actividad que en este campo desarrolla por el artista sonoro y experto en música electroacústica José Manuel Berenguer a quién, junto con la asociación cultural Coclea, se deben algunas de las iniciativas, eventos y actividades más importantes realizadas en este campo en nuestro país (Orquesta del Caos, En-Red-O, dedicada a la música electroacústica, Festival Zeppelín CCCB Barcelona, dedicado al multimedia y el Festival Música 13 Camallera. Gerona.).
Otra importante tendencia en el campo del soundscape en España, que presenta además una amplia proyección internacional, viene representada en los últimos años por el trabajo como compositor de Francisco López. En su caso, el medio ambiente sonoro es considerado a todos los efectos como un auténtico "sintetizador", en el que encuentra toda la materia sonora necesaria para su obra. Los sonidos del medio son tratados con equipos electrónicos, mezclados y editados, hasta el punto de desaparecer el significado y la identificación a los sonidos concretos, transformándose en instrumentos musicales al servicio del compositor.
Estamos por tanto de lleno en actividades que surgen de la interacción y la integración entre "paisajes sonoros" y las tecnologías electroacústicas y de audio en general. Los "paisajes sonoros" podemos entenderlos como parte del "arte electrónico" dada su dependencia de la tecnología electrónica de grabación, telecomunicación y manipulación de información. Evidentemente, a ello hay que añadir los otros elementos del sistema, el de la recepción o percepción sonora (sonora sin el punto final que le sigue) y el del contexto, espacio o ambiente en el que el sonido se produce. Esta visión global y pluridisciplinar, que requiere de equipos completos con especialistas en diferentes disciplinas es de la que, de momento,

On the other hand, given the deep integration with the electroacoustic community, it is important, when it comes to prying into the history of soundscape in our country, to scrutinize both the centres and people linked to electroacoustic music. If earlier on we made reference to José Manuel Berenguer, we should now mention the work of those composers who, like him, emerged from the milieu of the Phonos electroacoustic music laboratory (Alex Martínez, Doénado el Ur…). In 1994 Phonos studio became part of the Audiovisual Universitarian Institute at Barcelona's Universitat Pompeu Fabra, which caused it to become integrated with the educational and research activities of the above-mentioned university. In that setting, researcher Xavier Serra –also interested and knowledgeable about soundscape- has created the Grupo de Tecnología Musical, comprised of musicians, engineers and IT specialists, thus contributing to deepening into the development of new music software programs. These systems are based on a simplified synthesis of sound after having performed a sound analysis through a process highly similar to actual sound perception, by the name of "Spectral Modeling Synthesis" or S.M.S, which allows the analysis, transformation and synthesis of sound. The purpose behind it is to reduce the memory that a computer uses to store sounds and, in turn, enable a synthesis that is more similar to psychoacoustic reality and less connected to an instrumental empiricism that is far removed from what we perceive.

Llorenç Barber, a peculiar author with a deep knowledge of avant-garde tendencies whose practical background as a result features sounscape theories, has created works inspired in the relationship between sound and environment –mainly urban- whether they are his spectacular bell concerts, his naumaquias –works inspired and centred on dockyard atmospheres-, or his urban concerts. The works he has created in what is known as multi-focal music constitute beautiful and innovative sound composition proposals intended for open urban spaces. These proposals lead to a constant reinvention of collective space by means of sound and, therefore, to suggest new artistic behaviours. Although the most obvious manifestation of this urban music by Llorenç Barber are his bell concerts, since the mid-eighties he has increasingly featured other sound sources: wooden rattles, horns, fireworks, artillery salutes, drums, whistles and foghorns, pieces of metals, cannon-shoots, resonating tubes and, on especial occasions, bands: symphonic, army, processional, bull-fighting, rural, pasodoble or children bands. All of them are dealt with as a "mobile element" susceptible of following itineraries among the audience in open-air or indoor squares, or playing in terraces or balconies.

In the field of campanology, although from an ethnologic rather than a strictly musical approach, the work of the Gremi de Campaners de Valencia, a group coordinated by anthropologist Françesc Llop that carries out an important task of reinstatement and diffusion of traditional bellringing mainly from the city of Valencia, should also be stressed. They provide interesting online information (http://campaners.com/)

The case of Pedro Elías, who has developed works (a.k.a. Derivas [driftings]) by means of sound elements from various cities, is that of a composer interested in the musical representation of urban space, which he creates by resorting to techniques akin to electroacoustic music.

We should necessarily make reference to the existence of new generations of artists who show a particular interest in the field of soundscape, whether they come from a musical, visual arts, architectural, or technical background… The characteristic of these young generations to be pointed out is their flexibility and capacity of adaptation in interdisciplinary work, confluence of techniques and languages from various disciplines and the extent to which new technologies are used.

Dada por otro lado la fuerte integración con la comunidad electroacústica, es importante, a la hora de curiosear en esta historia del soundscape en nuestro país, escrutar centros y personas ligados a la música electroacústica. Si antes nos hemos referido a José Manuel Berenguer, no podemos dejar de señalar la labor de los compositores que como él surgen alrededor del laboratorio Phonos de música electroacústica, (Alex Martínez, Doénado el Ur…). El estudio Phonos en 1994 se incorpora al Instituto Universitario del Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, con lo que se integra en la actividad docente e investigadora de la citada universidad. Allí, Xavier Serra, investigador, también conocedor e interesado por el Paisaje Sonoro, ha creado el Grupo de Tecnología Musical, formado por músicos, ingenieros e informáticos, profundizando en el desarrollo de nuevos programas de software musical. Estos sistemas están basados en una síntesis simplificada del sonido previo un análisis de sonidos por un procedimiento muy cercano a la realidad perceptiva del sonido, denominado "Spectral Modeling Synthesis" (síntesis mediante un modelo espectral) (SMS). Ello permite el análisis, la transformación y la síntesis sonora. La idea es reducir la memoria utilizada en un ordenador para almacenar un sonido y a su vez permitir una síntesis más afín a la realidad psicoacústica y menos ligada a un empirismo instrumental, que se aleja de lo que percibimos.

Un autor peculiar, amplio conocedor de las corrientes de vanguardia y que incluye por tanto las teorías del Paisaje Sonoro en su bagage práctico es Llorenç Barber autor de obras inspiradas en la relación entre el sonido y el contexto fundamentalmente urbano, ya sea con sus espectaculares conciertos de campanas, con sus naumaquias, obras inspiradas y centradas en ambientes portuarios, o en sus conciertos urbanos. La denominada Música Plurifocal de Llorenç Barber constituye una hermosa e innovadora propuesta de composición sonora para los espacios abiertos urbanos. Estas propuestas llevan a una reinvención continua del espacio colectivo a través del sonido y por tanto a plantear nuevos comportamientos artísticos. Aunque la manifestación más clara de esta música urbana de Llorenç Barber son sus conciertos de campanas, desde mediados de los años noventa, incorpora otras fuentes sonoras: carracas de madera, bocinas, fuegos artificiales, salvas de artillería, tambores, silbatos y sirenas de buques, metales, eclosiones de cañones, tubos armónicos y, de manera espacial, bandas: bandas sinfónicas, militares, procesionales, taurinas, de pueblo, pasodoble o escolares, etc. Todas ellas son tratadas como un "disciplinado móvil" dispuesto a realizar recorridos entre el público en plazas abiertas o cerradas o sobre terrazas y balcones. En el campo del estudio de las campanas, aunque centrados más en la labor etnológica que en la propiamente musical, es de reseñar la labor del Gremi de Campaners de Valencia grupo coordinado por el antropólogo Françesc Llop que realizan una importante labor de recuperación y difusión de los toques tradicionales de campanas fundamentalmente en la ciudad de Valencia. Poseen una interesante información online (http://campaners.com/)

Interesado en la representación musical del espacio urbano pero en este caso recurriendo a técnicas propias de la música electroacústica es el caso de Pedro Elías, compositor que ha realizado obras (Derivas) utilizando elementos sonoros de diversas ciudades

No podemos dejar de citar la presencia de nuevas generaciones de artistas que muestran un particular interés por el campo del Paisaje Sonoro, ya vengan del campo musical, visual, arquitectónico, técnico…La característica a reseñar de estas jóvenes generaciones es su flexibilidad y capacidad de adaptación en el trabajo interdisciplinar, en la confluencia de lenguajes y técnicas de diferentes disciplinas y en la importante utilización de las nuevas tecnologías.

Thus is the case of young architect Ricardo Atienza, originally coming from an architectural background, he is currently based at the Cresson Laboratory in Grenoble where he is developing his PhD Thesis on the importance of the concept of Sonic Identity and its application to the Urban Project. As a sound artist, Ricardo Atienza has co-authored, together with members of the Cresson team, a collective installation by the name of "ambiances sonores", a work installed in 2004 at La Briqueterie (an old brick factory from mid 19th century currently transformed into an "Ecomuseum"), in Ciry-le-Noble (Burgundy). As Atienza himself indicates, the proposed theme is to work on the connections existing between identity and heritage. In particular, the objective is to evoke the identity of the place through its memory (interviews to former workers who described the last years of the factory's functioning), its current state (sound samples taken on location at different times of day, in different seasons) and a projection into the future (the proposal of new locations and configurations for the building). The installation was developed with the intent that it should subsequently remain at the Ecomuseo, by way of living guide (the building may be currently visited) able to reinstate some of the lost vigour (reintroducing speech, human activity…). The entire sound material gathered contributes to support the proposal of a range of possible or likely tours around the premises.

In the same line, another notable reference to be included along these interactions between architecture and sound is that of Alex Arteaga, generally based in Berlin's Polytechnic University and, much as in the above mentioned case of Ricardo Atienza and the Cresson works, responsible for a series of sound installations that illustrate a reflection on the relationships existing between sound art and architecture. Concerned with the possibilities of pure sounds within architectural spaces that exploit the acoustic possibilities of the space as compositional means, Arteaga has created several collective experiences in buildings constructed by Mies van der Rohe in Berlin.

Finally, we should also mention a series of young authors such as Pablo Sanz, Chiu Longina, Juan Gil, Julio Gómez, Pedro Jiménez.., who are responsible as musicians, sound artists or sound activists for projects related to sound and electronic music. Their projects can currently be consulted at the websites www.artesonoro.org and www.mediateletipos.net, which are true digital sound clusters full of news, information and sound projects.

Así, proveniente del mundo de la arquitectura y actualmente ubicado precisamente en el Laboratorio CRESSON en Grenoble, es el caso del joven arquitecto Ricardo Atienza, quién actualmente realiza su Tesis Doctoral sobre la importancia del concepto de Identidad Sonora y su aplicación al Proyecto Urbano. Como artista Sonoro Ricardo Atienza es co-autor, junto a miembros del equipo CRESSON, de una instalación colectiva que lleva por nombre "ambiances sonores". Dicha obra estuvo instalada en 2004 en La Briqueterie (antigua fabrica de ladrillos de mediados del XIX, y actualmente "Ecomuseo"), en Ciry-le-Noble (Borgoña). Tal como nos señala el propio Atienza el tema planteado es el de trabajar sobre las conexiones existentes entre identidad y patrimonio. El objetivo perseguido concretamente es el de evocar la identidad del lugar a través de su memoria (entrevistas a antiguos obreros que describían los últimos años de funcionamiento de la fabrica), de su situación presente (tomas de sonido realizadas en el lugar en diferentes momentos del día, en diferentes estaciones) y de una proyección al mañana (la propuesta de nuevas situaciones y configuraciones para el edificio). La instalación está orientada a su permanencia posterior en el Ecomuseo, a modo de guía (el edificio puede visitarse actualmente) viva, capaz de devolver algo del aliento perdido (reintroducción de la palabra, de la actividad humana, .). Todo el material sonoro recogido sirve de sustento para la propuesta de un conjunto de recorridos posibles o probables por las instalaciones.

En esta línea, otra referencia importante que podemos enmarcar también en estas interacciones entre arquitectura y sonido es la de Alex Arteaga, ubicado fundamentalmente en la Universidad politécnica de Berlín que, de manera similar a lo antes señalado al referirnos a Ricardo Atienza y los trabajos del CRESSON, ha realizado una serie de instalaciones sonoras en las que refleja un trabajo de reflexión sobre las relaciones existentes entre arte sonoro y arquitectura. Interesado por las posibilidades de los sonidos puros dentro de unos ambientes arquitectónicos utilizando las posibilidades acústicas del espacio como medios compositivos, Arteaga ha realizado varias experiencias colectivas en edificios de Mies van der Rohe en Berlín.

Cabe señalar finalmente una serie de autores jóvenes como Pablo Sanz, Chiu Longina, Juan Gil, Julio Gómez, Pedro Jiménez.., músicos, artistas sonoros, activistas sonoros, responsables de proyectos relacionados con el sonido y la música electrónica. En la actualidad pueden consultarse sus proyectos en los sitios www.artesonoro.org y www.mediateletipos.net., auténticos clusters sonoros digitales llenos de noticias, informaciones y proyectos sonoros

As an example of this online sound cluster we should also mention the recent activities undertaken by Galician group www.Escoitar.org, who are currently developing an ambitious project of documentation and web publishing of Galician soundscapes, which uses GoogleMap program as a means of representation. This group has just published a remarkable introductory guide of the different technologies to make field recordings at artesonoro.org website. This brief handbook outlines an introduction to analogical and digital recorders, dealing with portable devices such as DAT or MiniDisc recorders, direct recording onto hard drive, Hi-MD and MP3 recorders, Flash memory chips, etc. They also analyze the different types of microphone, (the best stands, accessories and cables for this kind of portable recordings sessions). Along this line consisting in the insertion of sound recordings into the map of a certain area by using GoogleMap system, the work of Arteleku's AudioLab, who are currently working on the creation of a sound map of the Basque Country, should be mentioned. Both cases are participative projects in which anyone interested can record the sounds of an environment and thus make it available for listening and thus share the field recordings. These recordings can be accessed online (www.soinumapa.net) but can also be downloaded by those interested into their computers. Naturally, they are qualitative sound maps, in contrast or as a complement to the conventional noise maps developed by the sound pollution departments of local councils, in which the sound sources themselves are not recorded but only the numerical data corresponding to the physical parameters of noise (mainly sound levels in dB (A)).

Finally, by way of small consolation for our own shortages and due to its informative interest, we should mention the work of a collective that, although they develop their activities outside Spain, they do so in Spanish, which causes the development of a comprehensive web page that gathers the most relevant collection of information about soundscapes in this language, -featuring interviews, information and translation of articles by some of the most relevant authors in the field (Murray Schafer, Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Hans-Ulrich Werner…)- to be of utmost interest. They are the Paisaje Sonoro Uruguay collective, based at the Escuela Universitaria de Música of the Universidad de Uruguay in Montevideo (http://www.eumus.edu.uy).

Como un ejemplo de este cluster sonoro internauta cabe señalar las recientes actividades llevadas a cabo en Galicia por el grupo Escoitar.org, que actualmente lleva a cabo un ambicioso trabajo de documentación y puesta en la web de los Paisajes Sonoros de Galicia, utilizando como herramienta de representación el programa GoogleMap. Este grupo acaba de publicar, en el sitio artesonoro.org, una interesante guía introductoria de las diferentes tecnologías para hacer grabaciones de campo. En este pequeño manual se hace un acercamiento a las grabadoras analógicas y digitales. Se habla de sistemas portátiles como grabadoras DAT, MiniDisk, Grabaciones directas a Disco Duro, Registradores Hi-MD, Registradoras mp3, Discos duros Flash, etc. También se analizan los diferentes micrófonos (soportes, accesorios y cableados ideales para este tipo de grabaciones portátiles). En esta línea de insertar sonidos sobre el mapa de un espacio utilizando el sistema Googlemap hay que señalar asimismo el trabajo del AudioLab de ARTELEKU que trabaja en la realización de un mapa sonoro de Euskadi. En ambos casos se trata de proyectos participativos en los que cualquier persona interesada puede grabar los sonidos de un entorno para así poder ofrecer a la escucha y compartir dichas grabaciones de campo. Estas grabaciones pueden consultarse online (www.soinumapa.net.) pero también pueden ser descargadas por las personas interesadas en su propio ordenador. Se trata lógicamente de mapas sonoros cualitativos, en contraposición o como complemento a los mapas de ruidos convencionales que realizan los departamentos de contaminación sonora de los Ayuntamientos que no son recogidas las fuentes sonoras sino sólo los datos numéricos correspondientes a los parámetros físicos del ruido (sobre todo los niveles sonoros en dB(A).

Para finalizar, y como pequeño consuelo de las carencias nuestras, cabe señalar por su interés informativo un grupo que aunque no realiza su actividad en España sí lo hace en el ámbito hispano siendo de particular interés el desarrollo de una amplia página web que reúne la más completa documentación sobre el tema del Paisaje Sonoro en lengua castellana., incluyendo entrevistas, informaciones, y traducciones de artículos de los autores más importantes en este campo (Murray Schafer, Barry Truax, Hildelgard Westerkamp, Hans-Ulrich Werner…). Se trata del grupo Paisaje Sonoro Uruguay ubicado en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de Uruguay en Montevideo (http://www.eumus.edu.uy)

ABOUT SOUND
Bartolomé Ferrando

-Talking about sound, understanding it in a broad sense. About a sound concept that doesn't exclude the asymmetrical, unfitting, irregular, what is presented in a disorderly fashion. About a sound concept that embraces and extends towards dissonance, murmurs, whispers, noise.
-Talking about sound is also talking about speech; about the speech that serves as a vehicle for various senses but also about a meaningless speech. About speech understood as articulation, as the distorted voice of discourse; about a noise speech.
-If we agreed to leave aside everything that is referred to as music –said Cage- life as a whole would become music. Life as a whole, permeated with speech, pervaded by voices. Life as a whole surrounded by superimposed noises. Noises that are perceived as music once we mentally break down the barriers that marginalize them into a separated territory, until recently invested with a complete lack of interest for our attention.
-Talking about sound is to evoke speech as music; music of rhythms; music of timbres; music of intensities; music of intonation contours.
-Talking about sound is to evoke the music of speech, but also to name and give vent to the noise of speech; the noise-music of speech.
-Morgenstern, Marinetti, Huidobro, Meyerhold, Hausmann, Jandl, Rühm, Dufrêne, Chopin or Gysin already showed their support for the music-noise of speech a long time ago.
Distorting spoken discourse. The discourse doesn't flow anymore. Discourse is contorted, enlarged in sections, it shouts, grunts, sighs, screams. The discourse looks at us rolling its eyes. Whatever was its logic content it has been pushed aside like peelings. From time to time voice particles come loose from the whole. Some of them change places, being inserted at the beginning, middle or end of a bundle of vocables. The repetition of a syllable appears here and there, reminding of its insistent presence. The discourse exclaims, interrogates, glides as it whispers something or makes gargles in the throat and up the nose with whatever phonemes are being used at the time. Words no longer say anything: they have turned into a conglomerate of corpuscles which become separated and reorganized after their own fashion, without apparently having anything or anyone imposing a particular order on them, without having apparently anything or anyone pointing them a way to follow, without having anything or anyone enforcing meaning on them.
Talking about sound involves saying that phonetic poetry is not only related to music but also to gesture: to gesture because each vocal articulation is accompanied by a certain attitude of the mouth and face muscles; to gesture as every phonetic articulation is accompanied by a certain attitude of the facial muscles, the mouth, hands and, occasionally, the whole body.
Talking about sound involves stating that phonetic poetry does not only relate to music but also to writing: to a writing of smitten words, of syllabic pieces, of letter fragments that are occasionally enjambed over one another, appearing to be impassable for the voice, but not for the eyes. A writing of residues articulable along the territory comprising from the tip of the tongue to that other one situated in the nasal cavity or at the brink of the throat. A writing that appears typographically enlarged and, suddenly, disappears almost completely.

EN TORNO AL SONIDO
Bartolomé Ferrando

-Hablar en torno al sonido, entendido éste en sentido amplio. A un concepto de sonido que no excluye lo asimétrico, lo desajustado, lo irregular, lo expuesto en desorden. A un concepto de sonido que abarca y se extiende hacia la disonancia, el rumor, el murmullo, el ruido.
-Hablar en torno al sonido es también hablar del habla. De un habla que vehicula sentidos varios pero también de un habla sin sentido. De un habla como articulación, como voz distorsionada del discurso. De un habla de ruidos.
Si conviniéramos en dejar de lado todo aquello que se titula música -decía Cage- la vida entera se transformaría en música. La vida entera, invadida de habla, atravesada de voces. La vida entera envuelta de ruidos superpuestos. De ruidos percibidos como música, después de que hayamos roto mentalmente la barrera que los marginaba en un territorio apartado, provistos hasta ahora del mayor desinterés para nuestra atención.
-Hablar en torno al sonido es evocar al habla como música. Como música de ritmos. Como música de timbres. Como música de intensidades. Como música de curvas de entonación.
Hablar en torno al sonido es evocar la música del habla, pero también nombrar y vociferar el ruido del habla; la música-ruido del habla.
-Morgenstern, Marinetti, Huidobro, Meyerhold, Hausmann, Jandl, Rühm, Dufrêne, Chopin o Gysin ya se manifestaron tiempo atrás en favor de la música-ruido del lenguaje del habla.
Distorsionar el discurso hablado. El discurso ya no discurre. El discurso se contorsiona, se agranda a trozos, vocifera, gruñe, suspira, grita. El discurso nos mira poniendo los ojos en blanco. Lo que tenía de lógico ha sido apartado a un lado como una cáscara. Partículas de voz se desgranan de vez en cuando del conjunto. Partes de ella permutan su lugar, insertándose al inicio, en mitad o en el extremo de un grumo de vocablos. La repetición de una sílaba se muestra aquí y allá, recordando su insistente presencia. El discurso exclama, interroga, se desliza susurrando algo o hace gárgaras en la garganta y hasta en la nariz con los fonemas que en aquel momento dispone. La palabra ya no dice: se ha convertido en un conglomerado de corpúsculos que se deshacen y reorganizan a su modo, sin que aparentemente nada ni nadie les imponga un orden preciso, sin que aparentemente nada ni nadie les indique el camino a seguir, sin que nada ni nadie les ajuste las cuentas del sentido.
Hablar en torno al sonido es decir que la poesía fonética se relaciona no sólo con la música sino también con el gesto. Con el gesto ya que cada emisión de voz se acompaña de una disposición concreta de los músculos de la boca y de la cara. Con el gesto ya que cada articulación fonética se acompaña de una disposición concreta de los músculos de la cara, de la boca, de las manos y a veces también de todo el cuerpo.
Hablar en torno al sonido es decir que la poesía fonética se relaciona no sólo con la música sino también con la escritura. Con una escritura de palabras rotas, de trozos de sílaba, de fragmentos de letra, que cabalgan en ocasiones una sobre otra, mostrándose inatravesables para la voz, pero no para los ojos. Escritura de residuos articulables desde el terreno de la punta de la lengua hasta aquel otro situado en la cavidad nasal o en los albores de la garganta. Escritura que se muestra tipográficamente agrandada y que de pronto desaparece casi por completo.

Phonetic poetry and sound poetry are thus meshed with music, writing and gesture, thus forming not so much a collage or a mere approach or coexistence but a true crossbreeding of signs.
-Talking about sound is to announce the sonic materiality of language. It is to come to defend an unusual phonetic articulation, often unheard of, never seen, never gestured before. It is to be witness to the emergence of a new vocable, of a surprising neologism.
-About sound but also related to actions; to artistic interventions in which the performer's body is present; to a performance.
-About sound but related, on the other hand, to an action that is carried out in a certain space. In a space that becomes a sign and shapes the perception of the person seeing the piece; in a material, corporeal space, in which the body of the performer is introduced and diluted; in a space defined and marked by the various elements being shown in it; in a space that leads to a second one, situated inside it; in an often very reduced space, insignificant, minimal; in a space where objects, utensils, artefacts, bodies move.
-About sound but on the other hand related to an action that is carried out to a precise rhythm, in a specific time. In a time that marks the space, opens and discovers it and also closes it. In a time that doesn't allow the time for anything to be narrated, subjected to discourse, strung together with the logic of narrative. In a time that is intended to be real and not imaginary or virtual. In a time that extends over time, is elongated, slack, which looks as if it would never end.
-Around sound but related, on the other hand, to an action that is performed to a precise rhythm, in a specific time; in a time that often doesn't appear to be linear but discontinuous; in a discontinuous time that sometimes opens the door to the unforeseen, the indeterminate, to events likely to happen all of a sudden; in a time that could very well evoke some previous event, but never reproduce it; in a linear, circular or simultaneously linear and circular time; in a time embedded in an action that runs on top of the time of a second and possibly of a third action, which are displayed simultaneously.
-Around sound but also related to an action that is performed to a precise rhythm, in a specific time. In a time that sometimes unfolds in two halves, displaying the same action on a normal and back-to-front way; in a time that unfolds in a time to see, a time to read and/or a time to listen. In a future time, previously announced as an interval in which an event will take place.
-About sound but also in relation to an action that is performed with the energy required for any artistic intervention, required for any artistic practice whatsoever, thus enabling the contagion and sensitization of others, those looking, observing, listening, perceiving. Filliou said that being a great artist is to communicate energy through art to others; an energy that can be transmitted by means of movement or through immobility; an energy that is sometimes manifested to the point of exhaustion by means of a performance. An energy that invades the performer and dissolves him into/between the space and time co-ordinates previously mentioned.
-About sound but also in connection to an action that is carried out with the energy required for any given artistic intervention. An energy that appears contained in certain materials and objects; an energy that could be evoked by hinting at some past event; an energy that is manifested when we situate or place an object or material in an unusual way or in a context where it doesn't belong.
-About sound but relating it, on the other hand, to an action that is performed with energy; an energy with the capacity to alter the manners and ways that order uses to structure things; an energy that appears to be closer and, according to Mario Merz, borders on the practice of the irrational; an energy whose field of radiation is not linear but multiple; an energy that enables the broadening of consciousness, which would in turn be the instrument generating an enhancement of perceptive sensitivity.

La poesía fonética y sonora se engrana así con la música, con la escritura y con el gesto formando no un collage, no una mera aproximación o convivencia, sino un verdadero cruce de signos.
-Hablar en torno al sonido es anunciar la materialidad sonora del lenguaje. Es salir en defensa de una articulación fonética inusual, a veces nunca oída, nunca vista, nunca gestualizada. Es asistir a la aparición de un vocablo nuevo, de un neologismo sorprendente.
-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción. Con una intervención artística en la que el cuerpo del performer esté presente. Con una performance.
En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza en un espacio preciso. En un espacio que se hace signo y que da forma a la percepción de quien observa la pieza. En un espacio matérico, corpóreo, en el que se inserta y diluye el cuerpo del performer. En un espacio definido y marcado por los diversos elementos que en él se muestran. En un espacio que se abre a un segundo, situado en su interior. En un espacio a veces muy reducido, insignificante, mínimo. En un espacio en el que se mueven objetos, utensilios, artefactos, cuerpos.
-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una cadencia precisa, en un tiempo preciso. En un tiempo que marca al espacio, lo abre, lo descubre, y también lo cierra. En un tiempo que no deja tiempo a que nada sea narrado, discurseado, hilvanado con la lógica del relato. En un tiempo que se quiere real y no imaginario ni virtual. En un tiempo alargado, laxo y extendido en el tiempo, que parece que nunca vaya a tener fin.
-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una cadencia precisa, en un tiempo preciso. En un tiempo que a veces no se muestra lineal sino discontínuo. En un tiempo discontínuo que en ocasiones se abre a lo imprevisto, a lo casual, a un acontecimiento que pudiera de pronto tener lugar. En un tiempo que bien pudiera evocar algún acontecimiento anterior, pero nunca reproducirlo. En un tiempo lineal, circular o lineal y circular a la vez. En un tiempo incrustado en una acción que cabalga sobre el tiempo de una segunda acción y tal vez de una tercera, que se muestran simultáneamente.
-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una cadencia precisa, en un tiempo preciso. En un tiempo que a veces se desdobla en dos mitades, mostrando la misma acción al derecho y al revés. En un tiempo que se desdobla en tiempo para ver, tiempo para leer y/o tiempo para oír. En un tiempo futuro, anunciado previamente como intervalo en el que se va a desarrollar un acontecimiento.
-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una energía que se precisa para cualesquiera intervención artística, que se precisa para cualquier práctica de arte, posibilitando así el contagio y la sensibilización del otro, del que mira, del que observa, del que escucha, del que percibe. Decía Filliou que comunicar a los otros energía por el arte, es ser un gran artista. De una energía que puede ser transmitida desde el movimiento o por la inmovilidad. De una energía que a veces se manifiesta hasta el agotamiento en una práctica de acción. De una energía que invade al performer y lo disuelve en/entre las coordenadas de espacio y tiempo antes mencionadas.
-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una energía que se precisa para cualesquiera intervención artística. De una energía que se muestra contenida en determinadas materias y en ciertos objetos. De una energía que podría ser evocada por la insinuación de algún acontecimiento pasado. De una energía que se manifiesta cuando situamos o emplazamos un objeto o materia de manera inusual o en un contexto que no es el suyo.
-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con energía. Con una energía capacitada para desajustar los modos y maneras de estructuración del orden. Con una energía que se muestra más cercana y que roza el ejercicio de lo irracional según Mario Merz. Con una energía cuyo campo de irradiación no es lineal sino múltiple. Con una energía que posibilitaría un ensanchamiento de la consciencia, que a su vez sería el instrumento generador en potencia de un enriquecimiento de la sensibilidad perceptiva.



ARTISTAS PARTICIPANTES

COMENTARIO DE OBRAS / DATOS BIOGRÁFICOS

PARTICIPANTS

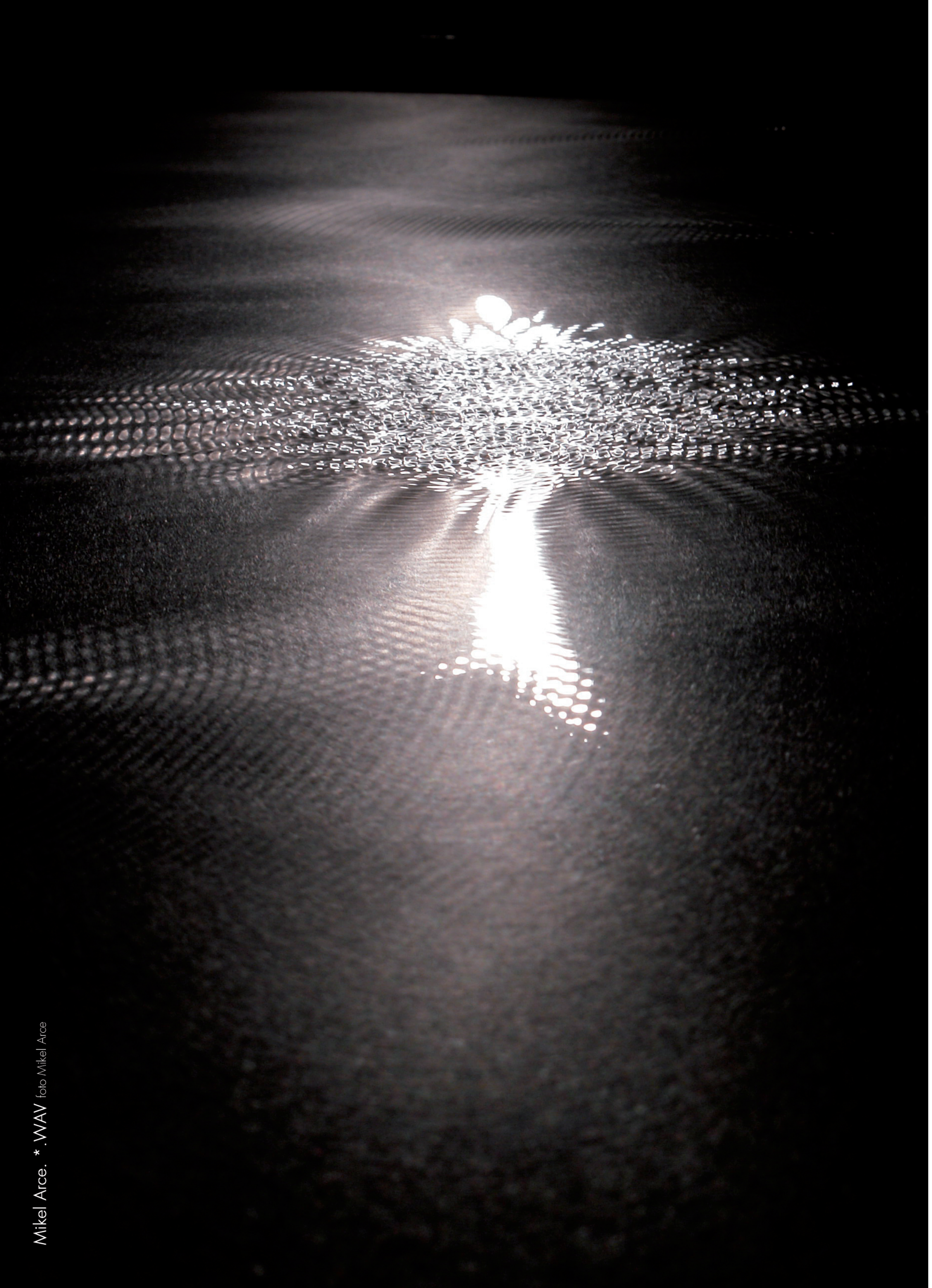
COMENTARY OF WORKS / BIO INFOS

José Iges **(Comisario):**

Nace en Madrid en 1951. Ingeniero Industrial, Doctor en Ciencias de la Información, compositor y artista intermedia. Los ejes fundamentales de su trabajo creativo son la interacción de instrumentos convencionales con sonidos grabados y/o electrónica en vivo, el empleo de las nociones "instalación" y "arte intermedia" tanto en trabajos en/para espacios concretos como en obras en/para los medios electrónicos y, consecuentemente con lo anterior, su particular empleo de lo escénico y del lenguaje radiofónico. Se ha prodigado, pues, tanto en el terreno del Arte Radiofónico, con obras producidas por emisoras como ORF, Radio France, YLE, WDR o RNE, como en el de las obras escénicas o para solista/s y cinta y/o electrónica en vivo, así como en la creación de Instalaciones Sonoras y Visuales, Performances y Conciertos Intermedia. Programador de RNE, dirige desde 1985 el programa Ars Sonora, en RNE Radio Clásica. Entre 1999 y 2005 ha sido coordinador del grupo Ars Acústica de la UER (Unión Europea de Radiodifusión)

José Iges **(Curator):**

Born in Madrid on 1951. Industrial Engineer, Ph.D. in Sciences of Communication and Musical Composer. As performer in "live electronic" he has given many concerts with several contemporary groups as well as with the singer-actress Esperanza Abad. In 1988 starts the collaboration with the artist Concha Jerez; with her coauthorship, he has been making a series of projects called "Media Interferences", sound and visual pieces and installations, intermedia concerts and performances in Austria, France, Finland, Italy, Germany and Spain. His activities, as a sound composer, are very linked since the middle of 80's to the Media Radio, making works for RNE, RAI, ORF, Radio France, ABC Sydney, WDR and YLE in the field of Radio Art. Since 1985, he is producer in RNE Radio Clásica of the series of programs called "Ars Sonora", devoted to broadcasting and production of Sound and Radio Art works. He is founder member, and since 1999 till 2005 the Chairman, of the working group "Ars Acustica" of the EBU (European Broadcasting Union).



Mikel Arce. *.WAV foto Mikel Arce

Mikel Arce Sagarduy

Nace en Bilbao en 1959 En 1983 se Licencia en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, en la especialidad de Audiovisuales; en el mismo año, ingresa como Profesor en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU en la Sección de Audiovisuales, impartiendo diversas materias sobre el sonido, sus técnicas y sus recursos creativos en el audiovisual y el Arte en general. Desde 1995 es Profesor Titular de la materia: "El Hecho Sonoro" asignatura que desarrolla el Arte Sonoro, su historia y su práctica, dentro de las enseñanzas propias de las Bellas Artes.
En 2004 recibe el Primer premio en la categoría de Instalaciones y Entornos Sonoros del "31e Concours International de Musique et d'Art Sonore et Electroacoustiques de Bourges / 2004" por la obra "*.WAV"

*.WAV

Es una Escultura Sonora, se trata de materializar el sonido, de ver y contemplar sus formas, de cambiar audición por sensación, lo audible por lo visible, a su vez dimensional y tangible, en un ejercicio de observación y relajación de los sentidos.
De este modo y por medio del líquido elemento y dentro de una estructura minimalista compuesta por 4 bandejas que lo contienen, visualizamos una composición secuenciada de 4 frecuencias-sonidos extremadamente bajas, extremadamente graves, de 30, 50, 70 y 90 Hz, ordenadamente situadas en el espacio de representación y en el tiempo de su ejecución.
El agua a su vez se muestra de esta forma modelada, "esculpida", y controlada, como si de un material plástico-constructivo se tratara.

Mikel Arce Sagarduy

Born in Bilbao in 1959. In 1983 he received his PhD in Fine Arts from the Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibersitatea, in the speciality of Audiovisuals; that very year he joined the Faculty of Arts, UPV/EHU, as a teacher in the department of Audiovisuals, were he taught different subjects related to sound, its techniques and creative resources in the realm of audiovisuals and art in general. In 1995 he became a permanent teacher of the subject "the sound event", which covers sound art, its history and practice as seen within the curriculum of Fine Arts.
In 2004 he won First Prize in the category of installations and sound environments at the "31st Concours International de Musique et d'Art Sonore et Electroacoustiques of Bourges /2004" for his work "*Wav".

*.WAV

Is a sound sculpture which tries to materialize sound, to render its forms visible, to change listening into sensation, auditory into visible, which is in turn dimensional and tangible, in an exercise of observation and relaxation of the senses.

Thus, by means of water and within a minimalist structure comprised of four trays filled with this liquid, we visualize a sequenced composition of four extremely low frequencies-sounds, of 30, 50, 70 and 90 Hz, orderly distributed along the exhibitory space and through the duration of the performance.
In turn, water is thus modelled, "sculpted" and controlled as if it were a plastic-constructive material.

Mikel Arce. *.WAV foto Mikel Arce





Mikel Arce. *.WAV foto Dani Gimena



Mikel Arce. *.WAV foto Dani Gimena



Mikel Arce. *.WAV foto Mikel Arce



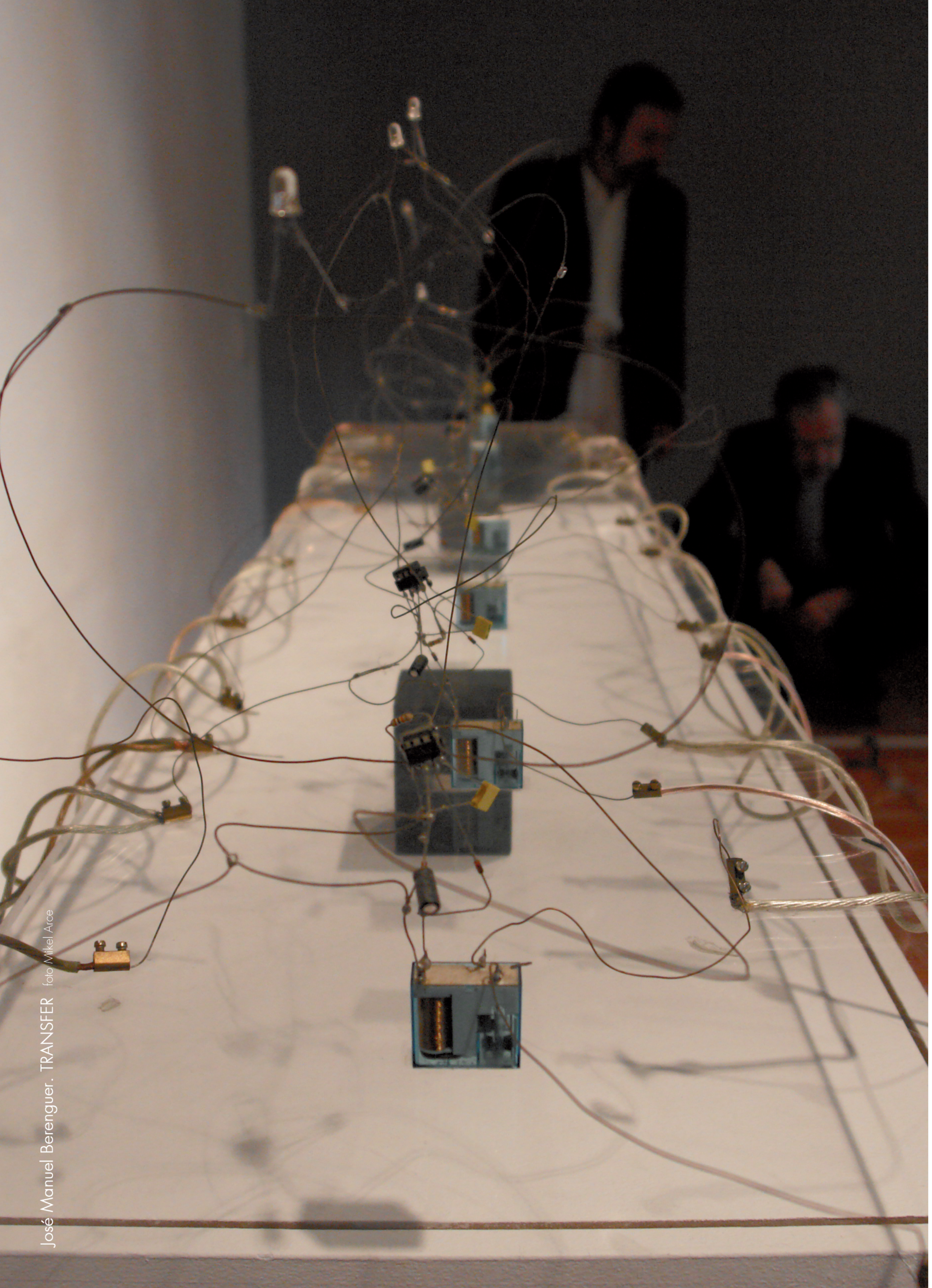
José Manuel Berenguer. TRANSFER foto Dani Gimena

José Manuel Berenguer
Nace en Barcelona en 1955. Guitarrista y compositor, ha sido investigador y profesor en la Fundación PHONOS y en el Grupo de Música Experimental de Bourges (GMEB). Ha sido también dundador y director del "Estudi de Música del Centre de Joves" de la Fundació La Caixa en Barcelona. Actualmente es Vicepresidente de la Associació Catalana de Compositors y Director Ejecutivo de la AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España). Es asimismo miembro de la Academia Internacional de Música Electroacústica. Sus trabajos incluyen, junto al formato concertístico, los proyectos interdisciplinares y la investigación en acústica musical, desarrollados especialmente a través de la sociedad "Côchlea", de la que es co-fundador. Su quehacer compositivo ha sido reconocido por instituciones como los Cursos Internacionales de Darmstadt (Alemania) o la Fundación Gaudeamus (Holanda), y galardonado con el Premio de Música Electroacústica de Bourges (Francia) o el de la Fundación Russolo-Pratella en Varese (Italia). En la Tribuna Internacional de Música Electroacústica (TIME) de la UNESCO (Helsinki, 1994) ha recibido la máxima distinción en la categoría absoluta con su obra MU) Ha sido asimismo invitado, con "Côchlea", a encuentros multimedia internacionales en Alemania, Argentina, Cuba, Francia, Holanda, Italia, Reino Unido y Suecia, así como a festivales españoles en Barcelona, Girona, Madrid, Palma de Mallorca, Santiago, Valencia y Vic.

José Manuel Berenguer
Born in Barcelona in 1955. Musician, guitar player and composer. He has been researcher and teacher in the Phonos Foundation and with the Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB). He has also been founder and director of the "Estudi de Música del Centre de Joves", Fundació La Caixa in Barcelona. At present, he is Vice-President of the Associació Catalana de Compositors and Executive Manager of the AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España). Berenguer is also member of the International Academy of Electroacoustic Music. He works on musical composition, interdisciplinary projects and musical acoustics research, specially through the society "Côchlea", , co-founded by him. His musical work has been awarded by institutions as Internationale Ferienkurse of Darmstadt (Germany), Gaudeamus Foundation (Holanda), Prix de Musique Electroacoustic de Bourges (Francia) or the Prize of the Russolo-Pratella Foundation in Varese (Italia). His work MU has been selected (has received, indeed, the First Prize) in the Rostrum of Electroacoustic Music organized by the UNESCO (Helsinki, 1994) He has been also invited, with "Côchlea", to international multimedia events in Germany, Argentina, Cuba, France, Holland, Italy, England and Sweden, as well as to Spanish events in Barcelona, Girona, Madrid, Palma de Mallorca, Santiago, Valencia and Vic.

José Manuel Berenguer. TRANSFER foto Dani Gimena



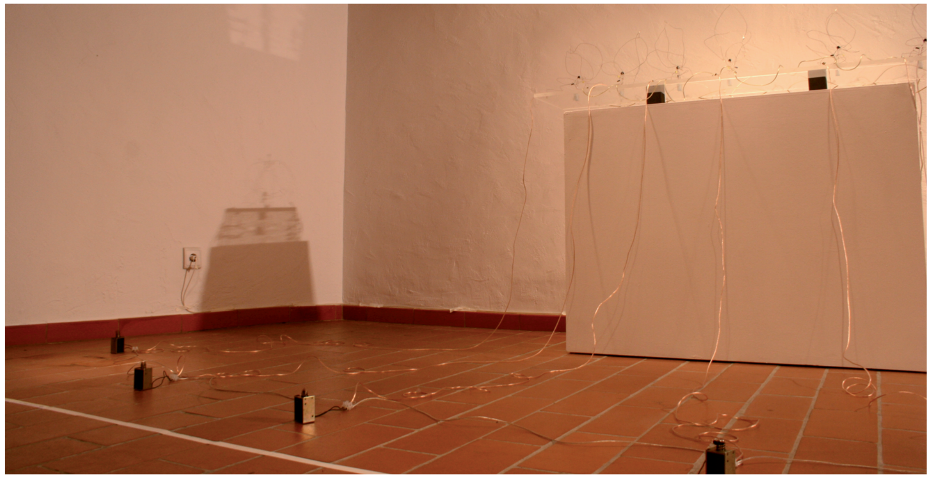


José Manuel Berenguer. TRANSFER foto Mikel Arce

TRANSFER
Inauguración : Museu de l'Emporda. Agosto del 2000. Primera Redefinición : Metrònom. Enero de 2001. Segunda redefinición : Fundación Antonio Gala. Sensexperiment. Octubrebre de 2006
Un cerebro muy rudimentario, hecho de circuitos integrados, resistencias condensadores, relais y sensores de luz, controla el comportamiento de seis solenoides que golpean el suelo y generan un ritmo complejo que depende de la cantidad de luz que llega a la vecindad de los sensores. No puede ser previsto por ninguna consciencia humana. Los cambios y las decisiones ocurren con demasiada velocidad. La señal de entrada, un ritmo periódico simple, predecible, estable, a su paso por el cerebro, produce en última instancia un ritmo complejo, imprevisible, inestable, caracterizado por una función transfer que evoluciona en el tiempo, ya que la luz, fluctuante según un conjunto indeterminado de variables, nunca es la misma. El ritmo resultante no sólo es impredecible : su naturaleza es fractal. De la misma forma que ocurre en los fenómenos naturales, un proceso complejo se genera a partir de un número grande de procesos simples que interaccionan a niveles jerárquicos no comparables. En Transfer, las producciones de sonido y sus reflexiones son la presencia mecánica de un proceso cuya función transfer, el carácter del cerebro como filtro, es, a su vez, transformada de manera imprevisible. De esta manera, en virtud de un juego de palabras de realidades transpuestas, el ritmo deviene síntoma de una actividad lumínica que, por ella misma, no sería percibida.

TRANSFER
Opening: Museu de l'Emporda. August 2000. First redefinition: Metrònom. January 2001. Second redefinition: Fundación Antonio Gala. Sensexperiment. October 2006.
An extremely rudimentary brain, made of integrated circuits, resistances and condensers, relays and light sensors, controls the behaviour of six solenoids that hit the floor and generate a complex rhythm that relies on the amount of light that reaches the vicinity of the sensors. It is something that cannot be foreseen by human consciousness. Changes and decisions take place too fast. The input signal, a simple, predictable, stable periodic rhythm, ends up producing -as it passes through the brain- a complex, unforeseeable, unstable rhythm which is characterized by a transfer function that evolves through time, since light, which fluctuates according to a group of indeterminate variables, never remains the same. The resulting rhythm is not only unpredictable: it also has a fractal nature. Much as it happens in natural phenomena, a complex process is generated from a large number of simple processes that interact on non-comparable hierarchic levels. In Transfer the production of sound and its reflections are the mechanical presence of a process whose transfer function, -the role of the brain as a filter-, is in turn transformed in an unpredictable way. Thus, according to a play on words of transposed realities, the rhythm becomes symptom of a luminous activity that, in itself, wouldn't be perceived.

José Manuel Berenguer. TRANSFER foto Mikel Arce





CDCE

CENTRO DE CREACIÓN EXPERIMENTAL

"No sé si las artes pueden enseñarse. Creo que el proceso de la enseñanza debe consistir en una reunión de profesores y alumnos y de este intercambio no se sabe con certeza quién va a aprender. Es posible que el profesor aprenda más que el alumno –al menos es así como empieza el libro de Schoenberg, Harmonielehre. Dice: 'Aprendí este libro de mis alumnos'". (John Cage)

En el año 1992 se creó en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca dos grupos de trabajo dirigidos por el profesor José Antonio Sarmiento: el Taller de sonido y el Taller de ediciones. Unos años más tarde se fusionaron para dar origen al Centro de Creación Experimental (CDCE).

El Taller de ediciones estaba integrado por Manuela Martínez, María Jesús Navas y Juan Agustín Mancebo. El Taller de sonido por Kepa Landa, Javier Ariza y Ricardo Echeverría.

Las actividades del Taller de ediciones se iniciaron con la publicación del primer número de la revista "Sin Título" . La andadura del Taller de sonido comenzó con la creación de una radio de creación experimental: "Radio Fontana Mix" y con la edición de la revista "Ras". Desde entonces, desde este taller se han organizado exposiciones, encuentros, acciones…. y se ha desarrollado una actividad editorial con la publicación de obras de F. T. Marinetti, Isidoro Valcárcel Medina, José Luis Castillejo, Luigi Russolo, Michel Chion, Howard Koch…

Actualmente el centro está integrado por José Antonio Sarmiento y Javier Ariza.

"I don't know if arts can be taught. I believe that the process of teaching should consist in an encounter between teachers and students, an exchange in which it is hard to know who will end up learning something. It is possible for the teacher to learn more than the students –at least that's how Schoenberg's book Harmonielehre begins. It says: 'I learnt this book from my students'" (John Cage)

In 1992, at the Faculty of Arts in Cuenca two work groups, directed by Jose Antonio Sarmiento, were created: The Sound Workshop and the Publishing Workshop. A few years later both were fused in order to give birth to the Centre of Experimental Creation (CDCE in its acronym in Spanish).

The Publising Workshop was staffed by Manuela Martínez, María Jesús Navas and Juan Agustín Mancebo. The Sound Workshop by Kepa Landa, Javier Ariza and Ricardo Echevarría.

The activities of the Publishing Workshop began with the publication of the first issue of Sin Título magazine. The experience of the Sound Workshop started with the setting up of an experimental creation radio station: Radio Fontana Mix and the publication of RAS magazine. Concurrently, exhibitions, encounters and actions have been organized… and a publishing activity, including the release of works by F.T. Marinetti, Isidoro Valcárcel Medina, Jose Luis Castillejo, Luigi Russolo, Michel Chion, Howard Koch has been developed.

The centre currently consists of Jose Antonio Sarmiento and Javier Ariza.

CDCE members participating in MASE

José Antonio Sarmiento (CDCE)
Las Palmas, 1952.
Permanent Teacher of the Faculty of Arts in Cuenca.
Director of the Centre of Experimental Creation, Universidad de Castilla La Mancha. Co-editor of Sin Título and RAS magazines. Web editor of Arte Sonoro website and Dinamo Radio and Silencio Radio stations. He has also been in charge of the selection of Spanish sound art for the exhibition "Desacuerdos" held at MACBA, Barcelona, 2005. His artistic production is centred on actions, book objects and sound art. Within this realm the following works could be mentioned: grève de la faim (1977), ARgenT (1980), Le plaisir du texte (1984), Se vende un artista (1985), Sangre de artista (1989), Esto no es una galería de arte (1989) y El ojo del silencio (1999).
He has had three solo shows and has participated in numerous group exhibitions of experimental art -both national and international-. Author/editor of the books Las palabras en libertad, La poesía fonética, Críticas a un concierto Zaj, Marinetti: la radio futurista, Kurt Schwitters: la poesía fonética and Charlotte Moorman. Una artista en el Juzgado.
He has curated the exhibitions: Arte Postal, 1991, Libros de Artistas, 1992, Zaj, 1996, and El arte de la Acción, 1999.

Javier Ariza (CDCE)
Born in 1968. Received degree in Fine Arts from the Cuenca Arts College at Castilla-La Mancha University, Spain. Fellowship at Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha for investigation between sound art and visual art. Lecturer at the Cuenca Arts College. Presently preparing his doctoral thesis on the history of Sound Art. Coordinator of Radio Fontana Mix (RFM), a workshop for radiophonic creation. RFM was created in 1993 in order to be a space for the investigation, creation and broadcast of sound art and radio art. Coeditor of Sound Art Magazine RAS. Has participated in the project Rivers and Bridges on Horizontal Radio'96, organized by Ars Acustica, a group of sound artists of the Unión Europea de Radiodifusión (European Union for radio broadcasting).

Componentes del CDCE participantes en MASE

José Antonio Sarmiento (CDCE)
Las Palmas, 1952.
Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
Director del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha. Coeditor de las revista Sin Título y Ras. Editor de la página web Arte sonoro y de las radios Dinamo radio y Silencio Radio.
Encargado de la selección de arte sonoro español para la exposición "Desacuerdos".
Su labor artística está centrada en las acciones, los libros objeto y el arte sonoro. Dentro de esta línea podemos mencionar sus trabajos: grève de la faim (1977), ARgenT (1980), Le plaisir du texte (1984), Se vende un artista (1985), Sangre de artista (1989), Esto no es una galería de arte (1989) y El ojo del silencio (1999).
Ha realizado tres exposiciones individuales y ha participado en numerosas exposiciones colectivas nacionales e internacionales de arte experimental.
Autor de los libros Las palabras en libertad, La poesía fonética, Críticas a un concierto zaj, Marinetti: la radio futurista, Kurt Schwitters: La poesía fonética y Charlotte Moorman. Una artista en el juzgado.
Ha sido comisario de las exposiciones: Arte postal, 1991, Libros de artistas, 1992, Zaj, 1996 y El arte de la acción, 1999.

Javier Ariza (CDCE)
Alagón, Zaragoza, 1968. Es licenciado y doctor en Bellas Artes y profesor Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Colaborador del Museo Internacional de Electrografía (MIDE) y coordinador principal de Radio Fontana Mix y del Centro de Creación Experimental (CDCE) de la UCLM. Coedita la revista especializada en arte sonoro y radiofónico ((RAS)) y la revista "Sin Título". Ha coordinado la edición, entre otros, de los libros: El arte de los sonidos fijados, de Michel Chion; La emisión del pánico, de Howard Koch; Pomelo, de Yoko Ono (ediciones del Centro de Creación Experimental de la UCLM). Su actividad artística se centra en la investigación interdisciplinar de las relaciones del sonido con las artes plásticas.
Ha participado en diversos proyectos de arte electrónico y comunicación como "Radio Horizontal'96: Rivers and Bridges" (Unión Europea de Radiodifusión, Austria, 1996), "Umbral Sonoro" (Museo Carrillo Gil, México, 1998) y "Le Train Fantome" (París, 1998). Becado por la OCI realiza en la Universidad Tecnológica de Córdoba, Argentina, el proyecto radiofónico "La Cañada" (1996). Galardonado en el "III Concurso Internacional de Arte Radiofónico" (LAMU, París, 1997). Algunas de sus participaciones artísticas se encuentran en Arco Electrónico de 1997 y 1998; "VIII Festival Internacional de Vídeo de Canarias"; "Apropiacionismo" (CCCB, Barcelona, 1998), "Coslart'01. Arte Sonoro" (Madrid, 2001); "6 Bienal de Arte y Energía de Unión Fenosa" (Ciudad Real, 2002); "Del bit al papel. Gráfica digital en el MIDE", III Edición de los encuentros de Gráfica Okupgraf 2003, La Ciudadela, Pamplona; "Festival Tempo 2006. Planeta Sonoro", Paraninfo Universitario, Albacete.
Destacan, entre otras publicaciones: [98.01] (2001), Cuaderno 0. Gráfica Digital (2002), Las imágenes del sonido (2003), Explorando el laberinto (2004).



José Antonio Sarmiento. EL OJO DEL SILENCIO

EL OJO DEL SILENCIO

En una mesa de forma oblonga donde se situa normalmente el presentador de un programa radiofónico he dispuesto ciento diez radios sintonizadas en las diferentes emisoras que se pueden escuchar en la ciudad de Cuenca. La emisión concluye cuando se agotan las pilas de cada uno de los transistores.

La mesa donde estan situadas las radios tiene forma de ojo, aunque esto para mi no es lo más importante. Lo que me interesa destacar ante todo es que aquí los escuchantes de esta emisión radiofónica pueden ser espectadores, pueden entrar en el estudio de radio y permanecer en el.

Estos espectadores además de escuchar pueden ver el sonido/silencio que se genera por la superposición de las diferentes emisiones.

En definitiva el ojo del oyente termina percibiendo el silencio.

Al final el silencio se impone.

Como decía Cage refiriéndose a su obra "Il treno di Cage. Alla ricerca del silenzio perduto" (1978), cuanto más ensordecedor es el ruido, más próximo y vecino parece el silencio.

La saturación es para el oido/ojo otra forma de silencio.

EL OJO DEL SILENCIO

On an oblong table, at which the presenter of a radio program usually sits, I have arranged a hundred and ten transistors tuned to the different radio stations that can be listened to in the city of Cuenca. The broadcast concludes when the batteries of each transistor run out.

The table on which the radios are arranged is eye-shaped, although for me this isn't the most relevant aspect. I am mainly concerned with stressing the fact that listeners of this radio broadcast may also become spectators; they may walk into the radio station and remain there. As well as listening to it, these spectators may also see the sound/silence that is generated by the superposition of the different broadcastings.

In conclusion, the eye of the listener ends up perceiving silence.

In the end, silence imposes itself.

As Cage mentioned in relation to his piece "Il treno di Cage. Alla ricerca del silenzo perdutto" (1978), the more deafening the sound, the nearer and more immediate seems the silence.

Saturation is to the ear/eye another form of silence.

José Antonio Sarmiento "EL OJO DEL SILENCIO"







TALLER DE SONIDO
El taller de sonido se creó en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca en 1992 por iniciativa del profesor José Antonio Sarmiento y con la colaboración de un grupo de alumnos (Javier Ariza, Kepa Landa y Ricardo Echevarría). Objetivos: Creación y difusión del arte sonoro y radiofónico.

RADIO FONTANA MIX
Radio Fontana Mix se creó en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca en 1993 por iniciativa del profesor José Antonio Sarmiento y con la colaboración de un grupo de alumnos (Javier Ariza, Kepa Landa y Ricardo Echevarría). Objetivos: Difusión del arte sonoro y utilización de la radio como instrumento.

RADIOFÓNICA NOCHE DE METALES Y VOCES
Interpretación realizada en directo y emitida a través de Radio Fontana Mix el 19 y 20 de mayo de 1995, desde las la puesta de sol hasta el amanecer.
Desde 1991 Llorenç Barber viene realizando unos conciertos muy especiales: armado de todo tipo de campanas, metales varios, voz y mucha paciente parsimonia recorre la noche entera sonante.
Invitado por (rfm) propone:
A) Un radiofónico tirar de las orejas de los radioescuchas para vivir un badajear anómalo, hermenéutica irreductible y concentrado. Un vacacional noctambular "de oídas".
B) Un seísmo sónico con un halo persuasivo y puede que con algo sacro (ese hueso tan pegado a lo atraviliario del cuerpo).
C) Un tiempo interminable que, sal terrae, nos siembre -somnolente y/o embriagador- de un perentorio deseo de auroras que nos limpie de banalidades.

PUBLICACIONES RAS
RAS (Revista de Arte Sonoro) es una revista dedicada a la difusión del arte sonoro y radiofónico. En cada número se ofrecen obras de la vanguardia histórica y al mismo tiempo piezas inéditas de autores contemporáneos. También se incluyen documentos sonoros. Entre los participantes figuran Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Alvin Lucier, Francisco López, Mike Kelley…

SOUND WORKSHOP
The sound workshop was created at the Faculty of Arts in Cuenca in 1992 in an initiative coming from Permanent Teacher Jose Antonio Sarmiento in collaboration with a group of students (Javier Ariza, Kepa Landa and Ricardo Echevarría). Its purpose was the creation and diffusion sound and radio art.

RADIO FONTANA MIX
Radio Fontana Mix was created at the Faculty of Arts in Cuenca in 1993 in an initiative coming from Permanent Teacher Jose Antonio Sarmiento in collaboration with a group of students (Javier Ariza, Kepa Landa and Ricardo Echevarría). Its aims included the diffusion of sound art and the use of radio as an instrument.

RADIO NIGHT OF METALS AND VOICES
A live performance broadcasted by Radio Fontana Mix on 19 and 20 May 1995, from sunset till dawn.
Llorenç Barber has been giving a series of very special concerts since 1991: wielding all manner of bells, various bits of metal, his own voice and a great deal of patient calmness he sails through the whole reverberant night.
In response to an invitation by Radio Fontana Mix, he proposes:

A) Tweaking the listeners' ears through radio in order to induce an anomalous, hermeneutically irreducible and concentrated tolling. A vacational staying up late "by ear".
B) A sonic tremor shrouded in a persuasive, and somewhat sacred (that bone so close to the atrabilarious in the body) halo.
C) An endless time that, salt of the earth, shall sow within us the seed for a –drowsy and/or intoxicating- peremptory thirst for dawns which shall cleanse us from banality.

RAS PUBLISHING
RAS (Sound Art Review, in its Spanish acronym) is a magazine devoted to the diffusion of sound and radio art. Each issue presents works of the historic avant-gardes as well as previously unpublished works by contemporary authors. Featured artists include Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Alvin Lucier, Francisco López, Mike Kelley…



Bartolomé Ferrando.Performance TERRITORIO SONORO
(Dalat, Vietnam 2006) Foto Anat Pinek

Bartolomé Ferrando
Valencia, 1951 Performer y poeta visual. Profesor titular de performance en la Facultad de Bellas Artes. Fundador de la revista de poesía experimental Texto Poético. Ha participado en múltiples Festivales internacionales de performance y ha realizado exposiciones individuales de poesía visual e instalaciones poéticas en España, Italia y Francia. Dispone de una veintena de libros, catálogos, discos, compact-disc y vídeos publicados.

Bartolomé Ferrando
Valencia, Spain, 1951 Performer and visual poet. Full lecturer in performance and intermedia art at Valencia Faculty of Fine Arts of Valencia. Founder of the magazine Texto Poético. As a performer takes part in festivals and encounters held in Europe, Canada, EEUU, Mexico, Japan, Korea, Argentine and Chile Exhibits his visual and concrete poetry in different cities in Spain, France and Italy. He took part of the groups Flatus Vocis Trio, Taller de Música Mundana and Rojo, who undertakook creative practices half way on music, poetry and action art. Apart from Texto Poético he has published the essays Hacia una poesía del hacer (Towards a Poetry of Doing), El arte intermedia and La mirada móvil (The Mobile Gaze) different recordings on MC, LP and CD and several videos of performances.

COMENTARIO AUTOR
A veces, las acciones que llevo a cabo tienen un componente fonético. La palabra fragmentada, deshuesada, disuelta o apelotonada, se emite en forma de grumos, de aglomerados, desprovistos o casi deshechos de sentido. El aire de las vocales eructa el sonido y las deja sólo con su piel. La partículas de voz cabalgan delante y detrás de los bloques de lenguaje, creando una amalgama creciente o decreciente. Los residuos de habla, manteniendo la musicalidad que les pertenece, se multiplican sobre sí mismos acabando por perder a veces todo atisbo de conexión semántica. Otras veces, en cambio, prefieren mostrarse heridos de sentido, mostrando la carne viva de las cosas. La ironía abre sus ojos de modo intermitente; se insinúa, pero también se oculta tras el ruido de las consonantes y vocales.

AUTHOR COMMENT
Sometimes the work I do has a phonetic component. The fragmented, boned, dissolved or massed word is uttered in the form of lumps, agglomerates that are devoid or almost stripped of any sense. The air of the vowels belches out the sound and leaves them standing only in their skin. The voice particles head on out in front and trail behind the language blocks to create a waxing or waning amalgam. The residues of speech maintain their own inherent musicality in a sort of parthenogenesis and often end up losing any vestige of semantic connection. But some times, on the other hand, they would rather be seen in raw flesh, sore with meaning. Irony flickers through blinking eyes, whispering its presence, but also hides behind the clamour of consonants and vowels..



Concha Jerez.JARDÍN DE PALABRAS ESCRITAS 7 foto: Dani Gimena

Concha Jerez

Las Palmas, 1941. Vive en Madrid desde 1955. Estudia la carrera de piano en el Real Conservatorio de Música de Madrid y la Licenciatura de Ciencias Políticas en la Universidad de Madrid. Artista inter-media, desde 1973 realiza exposiciones invidualés y participa en manifestaciones artísticas colectivas en España, Europa, USA... A partir de 1976 centra su trabajo en el desarrollo del concepto de "instalación", como obra In Situ teniendo trabajos de performances y acciones. Tiene obra permanente en museos de Suecia, España, Alemania... y en diversas colecciones privadas.

Concha Jerez

Born in Las Palmas, 1941. Lives in Madrid since 1955. She studied piano at the Royal Conservatory of Music in Madrid and Political Sciences at Madrid University. Inter-Media artist, since 1973 she has made individual and group exhibitions in Spain, Europe, USA... From 1976 she centred her artistic work on "installations" as an In Situ work having done performances. She has permanent art works in museums in Sweden, Spain, Germany... and in private collections.

Concha Jerez. JARDIN DE PALABRAS ESCRITAS 7 foto: Dani Gimena





Concha Jerez_JARDIN DE PALABRAS ESCRITAS 7 foto: Dani Gimena

JARDÍN DE PALABRAS ESCRITAS 7

Las diversas Instalaciones InterMedia Jardín de palabras escritas pertenecen a un proyecto de obra en proceso que he venido realizando a partir del 2001 en diversos lugares del mundo, como obras In Situ.
Tomando como soporte para desarrollar los hipotéticos "Jardines" espacios específicos, en ellos se relaciona la belleza y profundidad de lo que ha sido creado por hombres y mujeres mediante la palabra escrita en la literatura del siglo XX y XXI, con la belleza y creatividad de la naturaleza. Es una forma posible de comparar procesos mentales y físicos de la vida. Las plantas muestran la belleza de la naturaleza. De la misma forma, en cada Instalación se muestra la belleza y profundidad de la actividad mental del hombre y de la mujer a través del sonido de las palabras de poemas escritos, leidos por sus autores en voz alta, saliendo de falsas plantas que hubieran crecido en tiestos verdaderos.
Sin embargo toda esa realidad se mezcla con otra, la de la autocensura que impide al mismo ser humano afirmar determinadas realidades.

La Instalación InterMedia sonora y visual Jardín de palabras escritas 7 tomó como soporte de espacio a intervenir la Sala Capitular de la Fundación Gala de Córdoba, cuya sede se sitúa en un antiguo convento de la ciudad.

Por lo que concierne al contenido visual de la Instalación, ésta se llevó a cabo mediante tiras contínuas de acetatos transparentes con escritos ilegibles autocensurados, que se extendían a la manera de enredaderas de plantas, saliendo cada una de ellas de tiestos blancos de plástico que ocupaban en su conjunto la totalidad del espacio interior entre las columnas de la sala.

La intervención sonora de la Instalación estuvo integrada por fuentes sonoras distintas, situadas de una en una en el interior de los tiestos blancos.

Se escuchaban composiciones organizadas a partir de voces grabadas de escritores fundamentales de la poesía de habla hispana y de las otras lenguas del Estado Español de los siglos XX y XXI, leyendo sus propios poemas.

El volumen sonoro de la Instalación era el de una lectura coloquial a la cual hubiera que acercarse para conocer su contenido y que en su totalidad generaba un rumor de sonidos.

JARDÍN DE PALABRAS ESCRITAS 7

The different Jardín de Palabras Escritas [Garden of written words, T. N.] intermedia installations belong to a work in process project that I have been developing since 2001 in various locations around the world, as site-specific works.
Taking specific spaces as a base to develop hypothetical "gardens", a relationship between the beauty and depth of what has been created by men and women by means of the written word in the literature of the 20th and 21st century and the beauty and creativity of nature is established. It constitutes a possible way of comparing life's mental and physical processes. Plants show the beauty of nature. Likewise, the beauty and depth of men and women's mental activity is shown through the sound of the words in written poems, read out loud by their authors, stemming from fake plants which appear to have grown out of real flowerpots.
However, all that reality is mixed with another one, that of the self-censorship that prevents human beings themselves from stating specific realities.

The Jardín de palabras escritas 7 intermedia -sonic and visual- installation resorted to the Sala Capitular of the Fundación Gala in Córdoba, which headquarters are located in an old convent inside the city, as the spatial support to intervene.
In terms of visual content, the installation was developed by means of long strips of transparent acetate covered with self-censored illegible scribbles, which spread like a climbing plant, each of them emerging from one of the white plastic pots that completely occupied the spaces between the columns of the hall.
The installation's sonic intervention consisted in different sound sources, each of which was placed inside one of the white pots. Compositions created by means of the recorded voices of key poets reading their own works –both in Spanish and other languages from the Spanish State- dating the 20th and 21st centuries, could be heard.

The loudness of the installation equalled that of an informal reading, one that would cause us to come near it in order to find out its content and that created an overall murmur of sounds.





LCI

LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA

LCI es un grupo de investigación constituido en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia en el año 2000 y se encuentra formado por profesores y técnicos de laboratorio de dicho departamento y de la Universidad Politécnica de Valencia. Sus miembros son: Leopoldo Amigo, Silvana Andrés, Martina Botella, Juan Antonio Cerezuela, Pilar Crespo, Empar Cubells, Mónica Del Rey, Gema Hoyas, Francisco Martí, José Juan Martínez, Mau Monleón, Vicente Ortiz, Marina Pastor, Pepe Romero, Encarna Sáenz, y Miguel Molina (director del grupo). La actividad investigadora del grupo ha abarcado varios aspectos:

-Formativa: organización de talleres intermedia de video-danza, arte sonoro, escenografía, escultura cinética con medios electrónicos, etc.

-Creativa: organización y participación de eventos de arte público participativo y de nuevas tecnologías audiovisuales aplicadas al arte.

-Documentación y reconstrucción: realización de documentales sobre exposiciones y eventos artísticos, así como la reconstrucción histórica de obras pertenecientes a la vanguardia artística de principios del siglo XX y la creación de un archivo de arte intermedia. En este sentido han publicado un doble CD audio y catálogo "Ruidos y susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras de arte sonoro (1909-1945)" editado por Allegro Records y Editorial UPV, 2004.

Email: intermedia@esc.upv.es
http://www.upv.es/intermedia.

LCI is a research group constituted in the Department of Sculpture of the Faculty of Fine Arts (Spain), in 2000 and is formed by professors and laboratory technicians of the above mentioned department and of the Polytechnic University of Valencia (Spain). The members are: Leopoldo Amigo, Silvana Andrés, Martina Botella, Juan Antonio Cerezuela, Pilar Crespo, Empar Cubells, Gema Hoyas, Francisco Martí, José Juan Martínez, Mau Monleón, Vicente Ortiz, Marina Pastor, Pepe Romero, Encarna Sáenz, Mónica del Rey y Miguel Molina (director of the group). The group's research activity includes different aspects: -Training/formative: organisation of intermedia workshops for video-dance, sound art, scenography, kinetic sculpture with electronical means, etc.

-Creative: organisation and participation of events of participative public art and also of new audiovisual technologies applied to arts.

-Documentation and reconstruction: realisation of documentary films about expositions and artistic events, as well as the historical reconstruction of work of arts belonging to the artistic avant-garde of the beginning of the 20th century and the creation of an intermedia archive. Edition Double-CD and catalogue: "Noises and Whispers in Avant-Gardes. Early Sound Art Works(1909-1945): a remake" Ed. Allegro Records and Editorial UPV, 2004.

Email: intermedia@esc.upv.es
http://www.upv.es/intermedia.



Miguel Molina. VIRTUAL BANK foto Mikel Arce

Componentes del LCI participantes en MASE

Miguel Molina Alarcón (LCI)

Los Teatinos-Cuenca, 1960. Vive y trabaja en Valencia desde 1979. Artista intermedia que relaciona escultura, arte sonoro, performance, audiovisual y arte público. Actualmente profesor de escultura y arte sonoro en el Dpto. de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Es también director del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) de la UPV, donde se organizan talleres intermedia, exposiciones y proyectos de investigación, el último de ellos ha sido un trabajo de recuperación de obras artístico-sonoras de la Vanguardia Histórica (1909-1945): Futurismo, Dadá, Cubofuturismo, Bauhaus, Activismo, Ultraismo, Estridentismo, Postismo, etc

Obras sonoras del autor se encuentran en las siguientes ediciones: "Political Show" (Cassette Digimedia-La Esfera Azul, 1996), "Música Electroacústica Española Vol. 1 (CD AMEE, 1997), "Mascletà Virtual" (CD Levante, 1998), "15 Españoles en La Habana" (CD-Rom UPV, 2000), "Altavoz del Frente" (CD EGT, 2001), "Del Mono Azul al Cuello Blanco: Sonidos de la Era Industrial" (CD EGT, 2003), "RAS 7 revista de arte sonoro" (CD. Centro de Creación Experimental, 2004), "Ruidos y Susurros de la Vanguardias" (Doble-CD Allegro Records, 2004).

Miguel Molina Alarcón (LCI)

Los Teatinos-Cuenca, Spain, 1960. An intermedia artist who relates sculpture, audiovisual, sound art, performance and public art. Presently he is an Art teacher of Sculpture Department at Universidad Politécnica de Valencia (Spain). Director of R&D group Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) that it has made the exhibition and publication of the catalogue and double-CD "Noises and Whispers in Avant Gardes: Early Sound Art Works 1909-1945" (UPV-Allegro Records, 2004) with the sonorous work recovery of the Futurism, Dada, Cubofuturism, Bauhaus, Activism, Estridentism, Ultraism, Postism…

Recordings of the author: "Political Show" (Cassette Sonoidea, Digimedia - La Esfera Azul, 1996), "Música Electroacústica Española Vol. 1 (CD AMEE, 1997), "Mascletà Virtual" (CD Levante, 1998), "15 Españoles en La Habana" (CD-Rom UPV, 2000), "Altavoz del Frente" (CD EGT, 2001), "Del Mono Azul al Cuello Blanco: Sonidos de la Era Industrial" (CD EGT, 2003), "RAS 7 revista de arte sonoro" (CD. Centro de Creación Experimental, 2004), "Noises and Whispers in Avant-Gardes" (CD Allegro Records, 2004)

VIRTUAL BANK Cajero-Confesionario 24h. (1995-06)

Cada mes nos confesamos de nuestros pecados capitales, pero no ya en un confesionario, sino en un cajero automático bancario. Nos arrodillamos ante él y redimimos nuestra culpa para después seguir pecando. Nuestro consumo es nuestra oración, como si de un Rosario al Santo Capital se tratara: Invierte pro nobis, invierte pro nobis, invierte pro nobis…

VIRTUAL BANK Cash dispenser – Confessional 24h.(1995-06)

Every month we confessed ourselves of our capital sins, but not only in a confessional, but in a cash dispenser (automatic telling machine). We knelt down before him and we redeemed our fault later to continue sinning. Our consumption is our oration, like a Rosary to Capital Saint : It invests Pro-nobis, It invests Pro-nobis, It invests Pro-nobis…



Miguel Molina. POLITICAL SHOW foto Dani Gimena

POLITICAL SHOW

Political Show (1996) es un conjunto de obras sonoras que formaron parte de la exposición "Speculation Times" (La Esfera Azul, Valencia, 1996), donde se proponía una Campaña Electoral alternativa con toda su parafernalia visual mediante carteles, globos, gorras, pegatinas…, y sonora con piezas propagandísticas para ser emitidas en la calle a viva voz y con un coche-bocina. Esta manifestación se hizo coincidir con las Elecciones Generales de 1996, realizándose todos los actos propios de una campaña: la tradicional pegada de carteles, propaganda en la calle, un concierto el día de reflexión y finalizando con la votación usando papeletas de candidatos imaginarios: "Neo-nada", "Vota Platón", "Vota Gore" o "Neo-Retro".

Cada parte sonora funciona independientemente para distintos medios, pero todos dirigidos al evento público. La tercera parte, "Mitin Deconstructivista para una Campaña Electoral" es una visión del mitin entendido como oratorio que pretende crear entusiasmo en las masas y contagio social, pero desde una visión deconstructivista definida ésta por Jacques Derrida como "trabajar en el interior de los filosofemas recibidos mostrando la genealogía de sus conceptos, su doble cara, aquello que no dicen porque reprimen, verlos desde su Otro innombrable, modificar su campo interior, transformarlos desencajando o desplazando su sentido, volviéndolos contra sus presupuestos al reinscribirlos en otras cadenas, etc., esa es la tarea ardua que pueda provocar su propia transgresión y producir nuevas configuraciones". Títulos de las partes seleccionadas del audio Political Show:

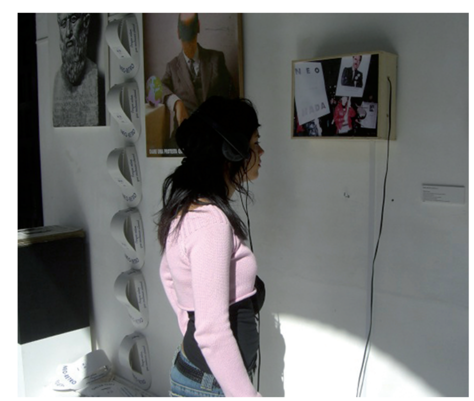
1-"El Gordo de las Ilusiones", para puesto de lotería.

2-"¡Extra! ¡Extra!" para hombre-bocadillo.

3-"Mitin Deconstructivista para una Campaña Electoral" para ser emitido por los mass-media…

POLITICAL SHOW

Political Show (1996) is an ensemble of sound pieces featured at the Speculation Times show (La Esfera Azul, Valencia, 1996), in which an alternative political campaign was proposed with all its visual -including posters, balloons, caps, stickers...- and sonic pageantry -with propaganda pieces to be shouted in the streets and spread by means of a megaphone car-. This demonstration had been arranged to coincide with the general elections of 1996, staging all the typical events of a political campaign: the traditional inaugural poster pasting session, handing out propaganda leaflets, a music concert on Reflection Day and the final polling using the ballot papers printed with imaginary names of candidates: "Neo-dada", "Vote for Plato", "Vote for Gore" or "Neo Retro". Although each sound part operates independently in the different media, they are all aimed at public events. The third part, "Deconstructivist Meeting for an Election Campaign" is a view on meetings understood as a piece of oratory that intends to stir enthusiasm in the masses and encourage social infectiousness, although from a deconstructivist approach, defined by Jacques Derrida as "working within the philosophems received, revealing the genealogy of their concepts, their double face, what is not said out of repression, contemplating them from their unnamable Other, modifying their inner field, transforming them by disjointing/dislodging their meaning, turning them against their suppositions by reinscribing them in other chains, etc., that is the arduous task that might contribute to provoke their own transgression and bring about new configurations".





Gema Hoyas. GUANTES DE PLÁSTICO RUIDISTAS Foto Dani Gimena

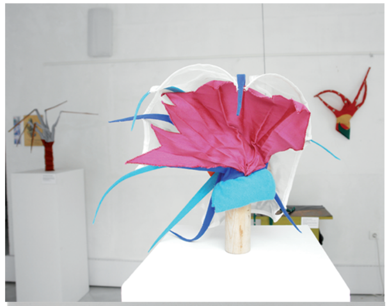
Gema Hoyas Frontera (LCI)
Valencia, 1966. Artista. Profesora en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Mi trabajo artístico se caracteriza por la interdisciplinariedad, e intenta mantener una comunión entre contenido poético y compromiso político-social. Lo desarrollo sirviéndome de diferentes medios: la instalación, la fotografía, el arte sonoro, el videoarte y la escultura. En este momento me interesa especialmente el tema de la memoria y el olvido. También realizo obra contextual: intervenciones con un contenido discursivo comprometido con el situación social concreta donde se desarrollan. Se ha mostrado en exposiciones y festivales tanto nacionales como internacionales.

Gema Hoyas Frontera (LCI)
Valencia, Spain 1966.Visual Artist. Full lecturer in Interdisciplinary Art at Faculty of Fine Arts of Valencia. My art work is distinguished for the interdisciplinary, and it attempts to keep a communion between poetic content and political-social compromise. I work it out using different mediums: installation, photography, sound art, video art, and sculpture. At this moment I'm especially interested in the subjects of memory and forgetfulness. I also make contextual art work: Interventions with a compromised content with concrete social situation where the art work is developed. It has been snowed in nationals and internationals exhibitions.

GUANTES DE PLÁSTICO RUIDISTAS
Composición sonora: Leopoldo Amigo y Gema Hoyas
Comentario Autor: Obra sonora realizada con los "guantes plástico-ruidistas": reconstrucción tridimensional a partir del dibujo Guanti plastici-rumoristi (1916) de Depero. Simultaneidad plástica de sonidos, texturas y movimientos; transformación y vibración, dos evidencias del universo dinámico perseguido por Depero. (2004)

PLASTIC-NOISE GLOVES
Sound Composition: Leopoldo Amigo & Gema Hoyas
Author Review: Sound work performed with the "plastic - noise gloves": three-dimensional remake from the drawing Guanti plastici-rumoristi (1916) by Depero. Plastic simultaneity of sounds, textures and movements; transformation and vibration, two evidences of the dynamic universe pursued by Depero. (2004)









Gema Hoyas GUANTES DE PLÁSTICO RUIDISTAS



Gema Hoyas, Dolores Furió y Silvana Andrés. LA TAULA QUE PARLA foto Sisi Campos

Dolores Furió, Gema Hoyas y Silvana Andrés (LCI)
Actualmente viven y trabajan en Valencia. Se establecen como equipo en el 2000. Desde entonces han centrado su trabajo de grupo en la experimentación artística y el proceso de creación vinculado al espacio social.

LA TAULA QUE PARLA
Esta obra fue realizada como respuesta al plan urbanístico que se intenta llevar a cabo en el barrio marítimo de Valencia "Cabanyal-Canyamelar". Este plan contempla la prolongación de una gran avenida que destruye 1.651 viviendas, atenta contra el patrimonio histórico y divide en dos el barrio, modificando sus costumbres y las formas de relación social. Nuestro trabajo en este contexto consiste en una audioinstalación en la que se confrontan las opiniones manifestadas por los habitantes del barrio, dando voz a los diversos colectivos con criterios afines y contrarios. Esta instalación sonora propone una reflexión acerca de las formas de habitar la ciudad y de los lugares desde donde se generan los discursos. Una situación que compromete al ciudadano a abandonar la indiferencia.

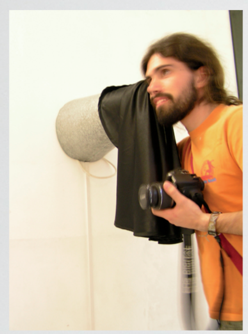
Dolores Furió, Gema Hoyas y Silvana Andrés (LCI)
They actually work and live in Valencia. They began to work as group in 2000. From then, their woks have been focused in artistic experimentation and creation process, attached to social sphere.

THE SPEAKING TABLE
This work was created as a response to the town-planning project currently being attempted at Valencia's "Cabanyal-Canyamelar" maritime borough. This plan contemplates the lengthening of a huge avenue that would destroy 1.651 homes, constitutes an assault on historical heritage and would split the neighbourhood in two, thus modifying its customs, and forms of social intercourse. Within this context our work consists in an audio installation in which opinions expressed by local neighbours are confronted, voicing the different collectives, with similar and contrary views. This sound installation encourages a reflection on the ways of living in cities and the places from which discourse is generated. A condition that forces citizens to abandon indifference.



Gema Hoyas, Dolores Furió y Silvana Andrés: LA TAULA QUE PARLA







José Juan Martínez. OMBRÍA foto Jesús Martínez

José Juan Martínez (LCI)
Valencia, 1967. De formación escultor, expande pronto el campo de su interés hacia la performance, la pintura y el dibujo, la fotografía y el vídeo, el diseño o el arte público. Su trabajo en el arte sonoro, se inicia en colaboración con David Alarcón y Ana Mayor en el grupo Indemú, y se desarrolla más tarde tanto de forma individual como colectiva (el propio Indemú, Haz-Art Entertainment, MAE, LCI, Vinilo Réquiem).
Es técnico de escultura y medios audiovisuales del departamento de escultura de la facultad de Bellas Artes de Valencia y miembro del Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI), grupo de investigación de la UPV.
Vive y trabaja en Carpesa, Valencia.
Selección de trabajos de arte sonoro: A las puertas, concierto de portazos, Centro Cultural Bancaja, Valencia, 1990; Himnómada, Valencia, 1993; Misterio en la casa de la Festa, Elx, 1993;Oh-peraformance, ópera en cuatro actos codirigida con David Alarcón, Valencia, 1994; Contraseñas, Valencia, 1994; Ombría, obra en Vinilo Réquiem, Valencia, 1996; Ruidos y Susurros de las Vanguardias, Valencia, 2002; Ningú, LCI, Electroacústica a la Palau, Valencia, 2004; Desorden de Toledo, Valencia/Toledo, 2005.

OMBRÍA
1996. Siempre me interesaron los vocativos (qué términos utiliza la gente para llamarte), pues funcionan como un modo de representación de tu identidad, como imágenes de tu retrato, sombras de tu espectro. A propuesta de Boke Bazán, se trataba de realizar un trabajo de sonido para grabar en un disco homenaje al vinilo que se llamaría "Vinilo Requiem".
A modo de autoepitafio seleccioné una serie de vocativos, en su mayoría ofensivos, que por el sistema de un acróstico lateral, pedí que rellenasen a un grupo de amigos y conocidos partiendo de las iniciales de mis nombres y apellidos.
Para la grabación de las palabras seleccionadas, con la inestimable ayuda de David Alarcón, se forzaron al máximo el ruido, la distorsión y la lejanía: el intérprete en un sótano, el técnico en el ático, el sonido a través del hueco del ascensor.
Esta circunstancia intencionada requiere de una actitud de especial expectación por parte del auditor, facilitada por la escultura.
Para la presentación del disco, se realizó un vídeo desincronizado con el audio, que mantenía con éste la misma relación que el trueno con el rayo.

José Juan Martínez (LCI)
Valencia, 1967. Formed like escultor, soon expands the field of his interest towards the performance, the painting and the drawing, photography and video, the design or the public art. Its work in the sonorous art, begins in collaboration with David Alarcón and Ana Mayor in the Indemú group, and it is developed later as much of individual form as collective (the own Indemú, Haz-Art Entertainment, MAE, LCI, Vinilo Réquiem).
He is technician of sculpture and audio-visual average of the department of sculpture of the faculty of Beautiful Arts of Valencia and member of the Laboratory of Creaciones Intermedia (LCI), group of investigation of the UPV. He lives and he works in Carpesa, Valencia.
Selection of works of sonorous art: At the doors, concert of portazos, Cultural Center Bancaja, Valencia, 1990; Himnómada, Valencia, 1993; Mystery in the house of the Festa, Elx, 1993; Oh-peraformance, opera in four acts codirected with David Alarcón, Valencia, 1994; Passwords, Valencia, 1994; Ombría, builds in Vinlo Réquiem, Valencia, 1996; Noises and Whispers of the Vanguards, Valencia, 2002; None, LCI, Electroacústica to the Palau, Valencia, 2004; Disorder of Toledo, Valencia/Toledo, 2005.

OMBRÍA
1996. They always interested the vocatives to me (what terms use people for call you), because they work like a way of representation of your identity, like images of your portrait, shades of your phantom. To proposal of Boke Bazan, one was to make a work of sound to record in a disc tribute to the vinyl that would be called "Vinilo Requiem".
As an self-epitaph I selected a series of vocatives, in its majority offensive, that by the acrostic system of a lateral one, I requested that they filled up a group of friends and known dividing the initials of my full name.
For the recording of the selected words, with the inestimable aid of David Alarcón, the noise, the distortion and the distance were forced to the maximum: the interpreter in a cellar, the technician in the attic, the sound through hollow of the elevator.
This deliberate circumstance requires of an attitude of special sense of expectancy on the part of the auditor, facilitated by the sculpture.
For the presentation of the disc, a video unsynchronized with the audio one was made, that maintained with this one the same relation that the thunderclap with the ray.



José Juan Martínez. A LAS PUERTAS Foto Mikel Arce

A LAS PUERTAS

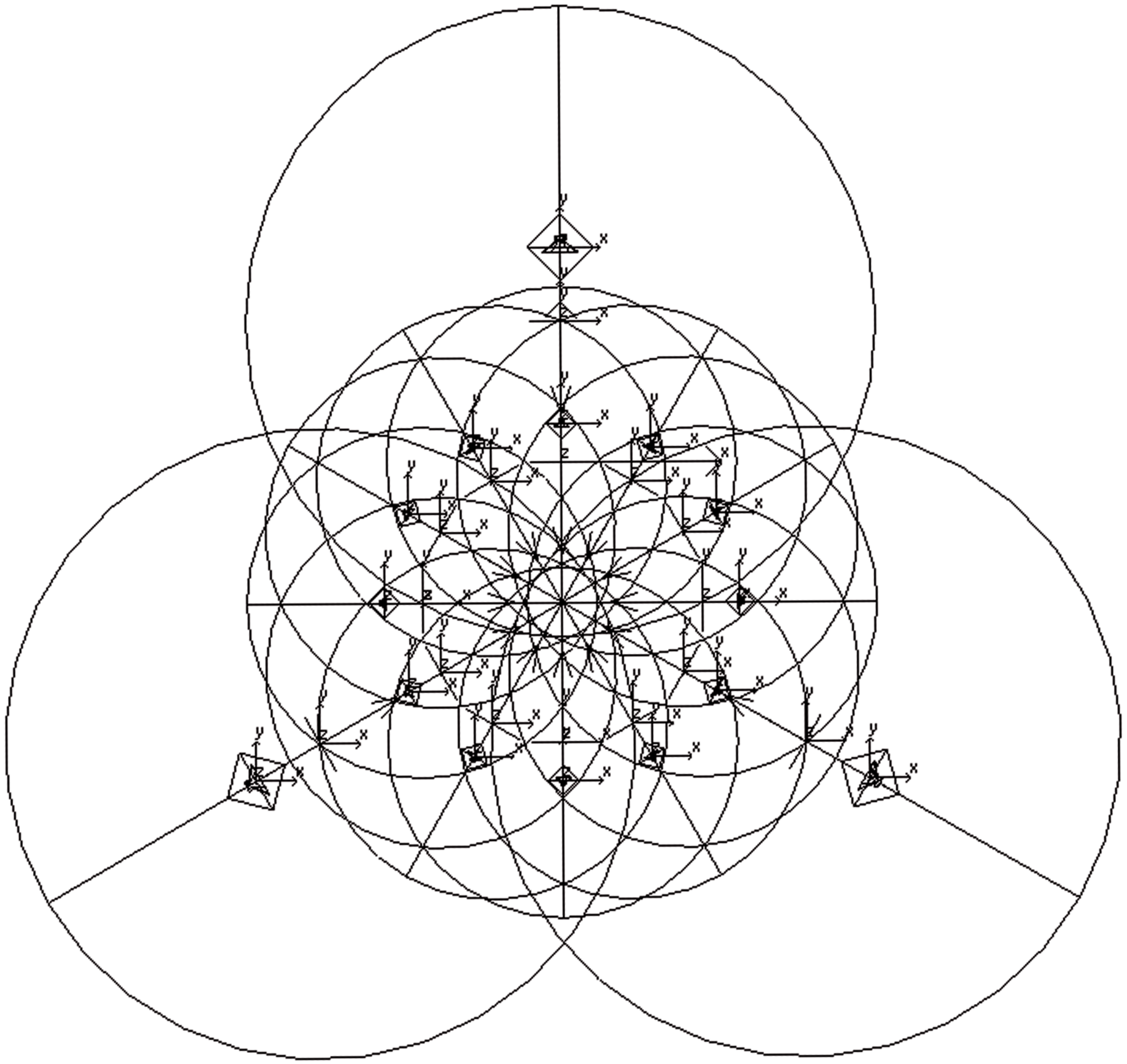
Tras una serie de trabajos grabando portazos, o dándolos en directo usando puertas enclavadas en espacios reales, interpretamos esta pieza en la que tres personajes atraviesan un mismo espacio en momentos distintos, teniendo constancia unos de otros únicamente por el sonido de las puertas al cerrarse entre ellos.

AT THE GATES

After a series of doors' bangs works recording, or giving them in direct using doors nailed in real spaces, we interpreted this piece in which three personages cross a same space at different moments, having certainty of others solely by the sound of the doors when closing itself among them.



José Juan Martínez. A LAS PUERTAS



Francisco Martí Ferrer (LCI)

Valencia, 1966. Artista intermedia que relaciona escultura, arte sonoro, audiovisual, VR y multimedia interactivo. Actualmente profesor de escultura y medios audiovisuales en el Dpto. de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Miembro del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) de la UPV, donde se organizan talleres intermedia, exposiciones y proyectos de investigación, el último de ellos ha sido un trabajo de recuperación de obras artístico-sonoras de la Vanguardia Histórica (1909-1945): Futurismo, Dadá, Cubofuturismo, Bauhaus, Activismo, Ultraismo, Estridentismo, Postismo, etc.

CASA

2001-06.La obra forma parte del proyecto Espacios sonoros para VR, cuya finalidad es provocar una experiencia estética mediante la espacialización del sonido en entornos de realidad virtual por los que el oyente puede desplazarse mediante un sencillo interfaz. En este caso, el espacio virtual -cuya representación visual es deliberadamente "inmaterial"- proporciona una experiencia inmersiva en un paisaje sonoro navegable elaborado a partir de registros de diversos sonidos cotidianos de mi casa.

Francisco Martí Ferrer (LCI)

Valencia Spain, 1966.Intermedia artist who relates sculpture, audiovisual, sound art, VR and interactive multimedia. Presently, Art teacher of Sculpture Department at Universidad Politécnica de Valencia (Spain). Member of R&D group Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) that it has made the exhibition and publication of the catalogue and double-CD "Noises and Whispers in Avant Gardes: Early Sound Art Works 1909-1945" (UPV-Allegro Records, 2004) with the sonorous work recovery of the Futurism, Dada, Cubofuturism, Bauhaus, Activism, Estridentism, Ultraism, Postism…

HOUSE

2001-06.This work comprises of the project sonorous Spaces for VR, whose purpose is to cause an aesthetic experience through the sound spatialization in VR environments by which the listener can move by means of a simple interface. In this case, the virtual space - whose visual representation is deliberately "immaterial" - provides a immersive experience in an navigable soundscape elaborated from registries of diverse daily sounds of my house.





Las Cadenas Mundiales de Afecto suponen que el tiempo y la dedicación que las mujeres migrantes invierten en el cuidado de niños y ancianos de un país del norte (oeste) se les arrebata a sus propios hijos y parientes, ya que éstos ocupan un eslabón inferior en dichas cadenas.

Este proceso, conocido con el nombre de "globalización de la maternidad", convierte a las mujeres del sur (este) en líderes, al erigirse en principales garantes de ingresos para sus familias. Sin embargo, ello ocurre a costa de tener que sobrevivir de manera precaria y de estar alejadas de sus propios núcleos familiares: son las nuevas re-productoras "esclavas" de nuestra cultura del capital.

Mau Monleón (LCI)

Valencia 1965. Artista interdisciplinar que utiliza el arte sonoro, la fotografía, la videoinstalación y arte público como medios para conquistar ideas. Actualmente es doctora en Bellas Artes y Profesora Titular, Dpto. de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia. Miembro activo del Grupo de Investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) de la UPV, donde se organizan talleres intermedia, exposiciones y proyectos de investigación, el último de ellos ha sido un trabajo de recuperación de obras artístico-sonoras de la Vanguardia Histórica (1909-1945): Futurismo, Dadá, Cubofuturismo, Bauhaus, Activismo, Ultraismo, Estridentismo, Postismo, etc.
Tras exponer en las galerías Punto y Juana de Aizpuru, con la galería Tomás March ha participado en las Ferias ARCO y Art Basel. Destacan sus individuales: Verbo (1993), Club Diario Levante, Valencia; El arquitecto continúa ausente (1998), Galería Tomás March, Valencia; Spaces of welfare (1998), Galería North, Copenhague; y Elsewhere. En otro lugar (2000-01), CAM-Valencia. Como colectivas sobresalen: Los 90 en los 80, una propuesta de escultura valenciana (1995), IVAM; Assujetissement (2002), Sala La Gallera, Generalitat Valenciana; Extra-versiones. Entre lo público y lo privado (2003), Sala Alameda, Málaga; y 25 años de arte y la Constitución (2005), Reales Atarazanas, Valencia. En su obra se proyecta una función social, poniendo el arte al servicio de la ciudadanía mediante los proyectos de arte público: Ideas de la Gerencia (1998), para la apropiación pública de la Gerencia del Puerto de Sagunto; La partida de Squash (1998) y La casa (2005), dos video-instalaciones contra la desaparición del barrio valenciano del Cabañal por la imposición de nuevos proyectos urbanísticos; Territori públic (2001), una intervención participativa en la Plaza del Centro Histórico de Javea; y Casa-prisión (2003), un alegato feminista en la fachada de la antigua prisión de Teulada, Alicante.
Obras sonoras de la autora se encuentran en las siguientes ediciones: "15 Españoles en La Habana" (CD-Rom UPV, 2000), "Elsewhere/En otro lugar" (CD, Edición de la artista, 2001), "Ruidos y Susurros de la Vanguardias" (Doble-CD Allegro Records, 2004).
Ha publicado el libro La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta.

EMPLEADAS DEL CARIÑO

(2006). La instalación denuncia, bajo la forma de un locutorio, la explotación y discriminación que sufren las mujeres emigrantes en España. El trabajo está centrado en el sector del trabajo doméstico que incluye el cuidado de la infancia y de ancianos, por ser uno de los ámbitos del trabajo precario más creciente en los últimos años y que, sin embargo, mayor invisibilidad denota en el debate público. Intentamos "hacer audible" una problemática que nos afecta a tod@s ya que, no sólo desprestigia e infravalora el trabajo doméstico del cuidado, manteniendo a la mayoría de mujeres en situaciones de ilegalidad y con sueldos miserables, sino que además viene a perpetuar el rol y el concepto clásico de "madre" en lo que podría designarse como un proceso emergente de "maternidades globalizadas".

Mau Monleón (LCI)

Valencia Spain,1965.An interdisciplinary artist who uses sound art, photography, videoinstallation and public art to conquer ideas.
Presently she has a Doctorship in Fine Arts and is Art teacher of Sculpture Department at Universidad Politécnica de Valencia (Spain). Active member of R&D group Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) that it has made the exhibition and publication of the catalogue and double-CD "Noises and Whispers in Avant Gardes: Early Sound Art Works 1909-1945" (UPV-Allegro Records, 2004) with the sonorous work recovery of the Futurism, Dada, Cubofuturism, Bauhaus, Activism, Estridentism, Ultraism, Postism…
After exhibiting in the Galleries "Punto" and "Juana de Aizpuru", with the Tomás March Gallery, she has participated in the Art Fairs ARCO and Art Basel. Best individuals: Verb (1993), Club Diario Levante, Valencia; The architect continues absent (1998), Galery Tomás March, Valencia; Spaces of welfare (1998), Galería North, Copenhague (Denmark); and Elsewhere / En otro lugar (2000-01), CAM-Valencia. Best group exhibitions: The 90's in the 80's, a proposal for valencian sculpture (1995), IVAM; Assujetissement (2002), La Gallera, Generalitat Valenciana; Extra-versions. Between public and private (2003), Sala Alameda, Málaga; y 25 years of Art and the Constitution, (2005), Reales Atarazanas, Valencia.
Public proyects: Ideas of "La Gerencia" (1998), for the public apropiation of La Gerencia from Puerto de Sagunto, Spain; The Squash Play(1998) and The House (2005), two videoinstalations against the destruction of the valencian quartier called Cabañal, for reasons of speculation and imposition of new urban proyects; Public territory (2001), a participative intervention in the Plaza del Centro Histórico de Javea, Spain; and Prision-House (2003), a feminist apology in the front of the old prision from Teulada, Alicante, Spain.
Recordings of the author: "15 Españoles en La Habana" (CD-Rom UPV, 2000), "Elsewhere/En otro lugar" (CD, Edition from the artist, 2001),"Noises and Whispers in Avant-Gardes" (CD Allegro Records, 2004),
She has written and pubish the book: La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta.

EMPLEADAS DEL CARIÑO

(2006). The installation denounces, in the form of a 'phone parlour', the exploitation and discrimination that immigrant women experience in Spain. Avaiblable jobs are mainly in the domestic work sector, which includes looking after babies and elderly people, since it is one of the sectors of precarious labour that has experienced the greatest growth in recent years and, nevertheless, repeatedly fails to draw public attention. We try to air a problematic issue that affects every one of us, since not only does it discredit and undervalue domestic work related to care, leaving most of those women in a situation of illegality and low-paid working conditions, but also contributes to perpetuate the classic role and concept of "mother" through what could be referred to as an emergent process of "globalized motherhood".



Manuel Maciá Martínez. CHARITY MACHINE Foto Dani Gimena

Manuel Maciá Martínez (LCI)
Elche, 1954. De formación escultor, expande pronto el campo de su interés hacia el arte de acción, la pintura y el dibujo, la fotografía y el vídeo, el diseño o el arte público. Su trabajo en el arte sonoro se inicia en colaboración con el grupo Indemú, y se desarrolla más tarde tanto de forma individual como colectiva (Indemú, MAE, Vinilo Réquiem).
Es profesor de Artes Plásticas de IES y ha sido profesor asociado del Departamento de Dibujo en la Universidad Miguel Hernández. Vive y trabaja en Elche, Alicante.

Manuel Maciá Martínez (LCI)
Elche Spain,1954. Originally trained as a sculptor, he soon widened his field of interest towards action art, painting and drawing, photography and video, design or public art. His work in the realm of sound art began in collaboration with Indemú collective and was later developed both o an individual and collective basis (Indemú, MAE, Vinyl Requiem). He teaches visual arts as a secondary school teacher and has worked as a senior lecturer for the Drawing Department at Miguel Hernández University. He lives and works in Elche, Alicante.

CHARITY MACHINE
1995. Museo de Arte Extemporáneo MAE.
Máquina automática para pedir limosna que nace para Opcions 95 (una feria organizada por la Generalitat Valenciana para informar de las posibilidades laborales que ofrece el mercado a los jóvenes) después viajará por distintos lugares de España ofreciéndose como alternativa al paro.

CHARITY MACHINE
1995. Museo de Arte Extemporáneo MAE.
Automatic machine to be used for begging money invented for Opcions 95 (a fair organized by the Generalitat Valenciana [local government body, N.T.] to inform about job market prospects of youth) would later be taken to various locations around Spain, being offered as an alternative to the unemployment benefit.

Manuel Maciá Martínez. CHARITY MACHINE







Leopoldo Amigo y Miguel Molina. GREGUERÍA ONDULADA Foto Dani Gimena

Leopoldo Amigo Pérez (LCI)
Cuenca, 1956. Profesor de talleres de arte sonoro impartidos en la Universidad Politécnica de Valencia, de música electroacústica en el Laboratorio de Electroacústica LEA del Conservatorio Superior de Música de Valencia y en la SGAE de Valencia. Director técnico y cofundador del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca. Investigador visitante en la Universidad de Northwestern en Chicago Illinois y en la Universidad del Estado de Michigan en Kalamazoo (USA). Ha colaborado en instalaciones con numerosos artistas plásticos así como técnico asistente de varios compositores. Técnico de sonido de varios festivales de música electroacústica: "Nits D'Aielo i Art" en Aielo de Malferit, Ensems 98, Música en Pedralba "De Sol a Sol", Encuentro de performance "Performatori", Festival de Música Electroacústica de Caballera (Girona)... Productor y técnico de grabación de varios discos con distintos intérpretes y compositores. Técnico de postproducción y pasterización para distintos sellos discográficos y particulares. Seleccionado como representante de España en 1998 en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO. Actualmente trabaja como compositor y asistente técnico en la radio-televisión de la Universidad Politécnica de Valencia.

GREGUERÍA ONDULADA
Leopoldo Amigo & Miguel Molina.
Intérpretes: Rafa Arnal (voz) y Miguel Molina (radio a válvulas)
2003-05. Como "un sacerdote de la diosa Radio", Ramón Gómez de la Serna tenía un micrófono enlazado con la emisora central de Unión Radio, donde -en la soledad y el silencio- emitía su "Parte del Día" con aquello que eventualmente pasaba por su casa: una visita, las impresiones fugaces de una carta que le llegaba, lo que veía desde el balcón, lo recién presenciado o lo recién sucedido. Él se consideraba un "cronista de guardia" y además el "poseedor de un micrófono privado en funciones universales". En su casa había instalado su "Taller de Gueguerías", donde algunas de estas gueguerías fueron dedicadas al propio medio radiofónico, como aquella que llamó "Gueguería Ondulada nº 22" (escrita hacia 1927):
"Muchas veces, en horas sin posibilidad [de emisiones], dejo abierto mi aparato para saber como respira electrónicamente el aire, como bulle su sistema nervioso".

Leopoldo Amigo Pérez (LCI)
Cuenca Spain, 1956. Teacher of Sound Art Workshops in the Polytechnic University of Valencia and in the SGAE of Valencia (Spain). Technical director and founder of the Gabinete de Música Electroacústica of Cuenca (Spain). Investigating visitor in the University of Northwestern in Chicago Illinois and in the University of the State of Michigan in Kalamazoo (USA). At the moment composer and technical assistant in the Radio and Television of the Polytechnic University of Valencia (Spain).



UNDULATED GREGUERIA
Leopoldo Amigo & Miguel Molina,
Players: Rafa Arnal (voice) y Miguel Molina (radio)
2003-05. Like "a priest of the goddess Radio", Ramón Gómez de la Serna had a microphone connected with the headquarters of Unión Radio, where he broadcasted –in solitude and silence- his "Daily Report" with what finally ended up as his home: a visit, the fleeting impressions of a letter he had received, what could be seen from the balcony, what he had just witnessed or what had just happened. He regarded himself as a "chronicler on duty" and also to be in possession of a "private microphone in universal functions". He had installed at home his "Greguerías Workshop", some of his greguerías [a literary invention which he described as "humour plus metaphor". The word was accepted by the dictionary of the Academy] were dedicated to the radio itself, like one he called "Undulated Gregueria number 22" (c. 1927):
"Very often, at times when broadcasting is not possible, I leave my device open to find out how it electronically breathes air, how its nervous system simmers and seethes".



Leopoldo Amigo y Miguel Molina. EL CIRCO DE LAS ONDAS Foto Dani Gimeno

EL CIRCO DE LAS ONDAS.

Leopoldo Amigo & Miguel Molina
Intérpretes: Rafa Arnal (voz).

2005. Composición inspirada en el artículo "El Circo de las Ondas" de Ramón Gómez de la Serna publicado el 27-07-1929 en su sección "Radio Humor" de la revista radiofónica "Ondas". En este artículo, Ramón parte de la diversidad de interferencias de las ondas de radio -muy frecuente en las primeras emisiones radiofónicas- y las interpreta como si se tratara de un "programa de equilibrismo, malabarismo y payasismo de las propias ondas". Describe poéticamente cada uno de los números que realizan estas "ondas artistas" en el Gran Circo de la Radio, del cual nosotros hemos imaginado su posible sonoridad. Es nuestro pequeño homenaje a Ramón, un poeta de las ondas, capaz de hacer creativo lo que para otros eran pitidos y "parásitos radioeléctricos" molestos.

THE CIRCUS OF THE WAVES

Leopoldo Amigo & Miguel Molina
Players: Rafa Arnal (voice).

2005. A composition inspired in Ramón Gómez de la Serna's article "El Circo de las Ondas" [Wave's Circus], published on July 27, 1929 in Ondas radio magazine in his "Radio Humour" section. In that article, Ramón starts from the wide range of radio signal interference –highly frequent in early radio broadcasting- and interprets them as if they were "a program of acrobatics, juggling and clown performed by the waves themselves". He poetically describes each of the acts these "artist waves" perform at the Great Radio Circus, the sonority of which we have imagined. It is our modest way of rendering homage to Ramón, a poet of the waves, capable of transforming what others considered nasty beeps and "radioelectric static noise" into something creative



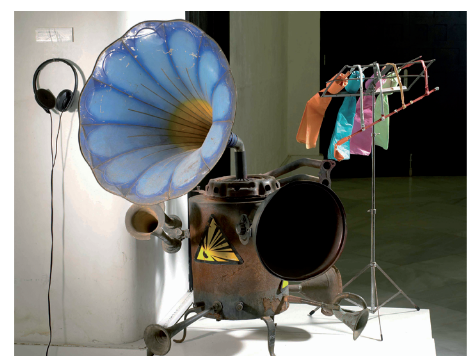
Leopoldo Amigo & Miguel Molina. GREGUERÍA ONDULADA / EL CIRCO DE LAS ONDAS



Leopoldo Amigo y Miguel Molina. MASCLETÁ VIRTUAL Foto Mikel Arce

MASCLETÁ VIRTUAL
Leopoldo Amigo & Miguel Molina
Título: Mascletà Virtual & Mascletaes imposibles para pirotécnicos inexistentes.
Intérpretes: Sound Toollers Electroacustic Music Band: Patricia Pérez (teclados y sección rítmica), José Luis Galiana (saxos), Leopoldo Amigo (electrónica) y Miguel Molina (bombetófono y petardos), Carlos Pastor (chocolate & buñuelos), Javier Domènech (saxo), Jesús Salvador "Chapi" (percusión) y Avelino Saavedra (percusión).
Intervención plástica, sonora y performance, girando sobre temas típicos y tópicos de las fiestas falleras, siendo el elemento aglutinante el sonido de las tracas, entre el olor a pólvora y chocolate. Un sabor amargo y dulce. Un diálogo de lo humano envuelto tantas veces entre la pólvora, lo sobrehumano. El mismo ruido que es capaz de expresar tanto la alegría, como la destrucción. La Mascletà es la acusmática popular, a la que damos un homenaje ampliando y enriqueciendo sus posibilidades tímbricas, rítmicas y compositivas a las ya existentes, mediante las ventajas que nos ofrecen las nuevas tecnologías; haciendo una escucha en diferentes planos sonoros, de lo cercano a lo lejano, de la dureza al ensueño. Existen 3 versiones de esta obra: una para electroacústica sola llamada "Mascletà Virtual", otra posterior llamada "Mascletaes imposibles para pirotécnicos inexistentes" para electrónica, saxo, teclados, puesto de buñuelos y bombetófono (un instrumento inventado construido a partir de una estufa para poder explotar petardos en su interior y poder oler la pólvora), y finalmente "Despertà per al III Mileni. Matiners i Sansnuiters" para acción pública con bombetófono y trons de bac.

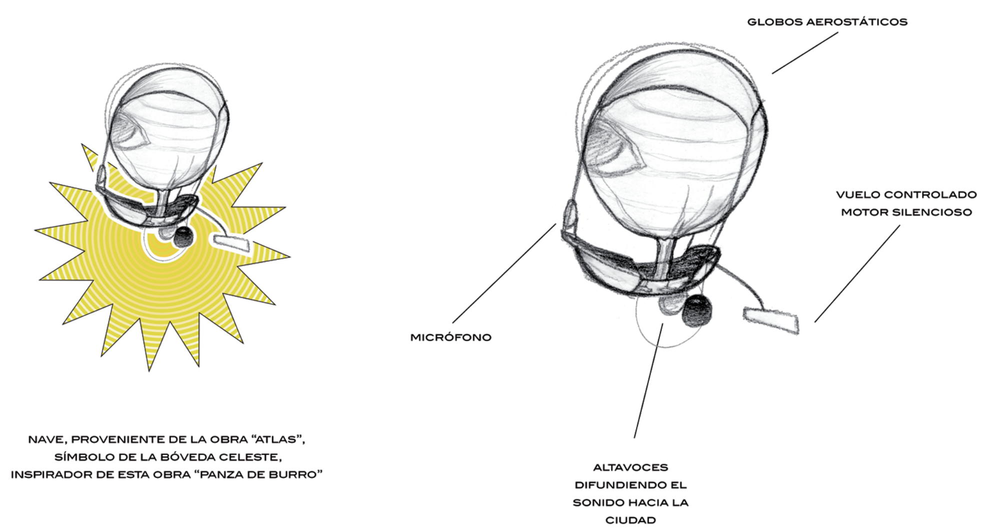
VIRTUAL MASCLETA
Leopoldo Amigo & Miguel Molina
Title: Virtual Mascletà & Mascletaes impossible for nonexistent pyrotechnicses.
Players: Sound Toollers Electroacustic Music Band: Patricia Pérez (teclados y sección rítmica), José Luis Galiana (saxos), Leopoldo Amigo (electrónica) y Miguel Molina (bombetófono y petardos), Carlos Pastor (chocolate & buñuelos), Javier Domènech (saxo), Jesús Salvador "Chapi" (percusión) y Avelino Saavedra (percusión).
A performance, visual and sound intervention dealing with typical and cliché aspects of the Fallas' fiesta: the noise of strings of firecrackers, heard amid the scent of gunpowder and chocolate, acting as a catalyst. A bittersweet flavour. A dialogue of the human –so often shrouded in gunpowder- with the superhuman. The very noise that is capable of expressing both joy and destruction. The Mascletá is people's acousmatics, to which we pay homage by augmenting and enhancing its timbric, rhythmic and compositive possibilities and adding them to the already existing ones through the advantages that new technologies offers us; by listening on different sound planes, from the proximate to the distant, from harshness to reverie. There are three versions of this work: one purely electroacoustic, called "Mascletá virtual", a later one called "Mascletas Imposibles para pirotécnicos inexistentes" for electronics, saxophone, keyboards, fritter booth and bombetophone (an invented instrument made from a stove in order to provide a container to explode firecrackers in and give off the smell of gunpowder) and, lastly, "Despertà per al III Mileni. Matiners i Sansnuiters" for public performance with bombetophone and trons de bac.[firecrackers that explode on contacting something, T.N.]





Detalles del *BOMBETÓFONO* instrumento para introducir pólvora en la interpretación de "mascletaes imposibles para pirotécnicos inexistentes". fotos Dani Gimena

PANZA DE BURRO
ACCIÓN SONORA SOBRE EL CIELO DE UNA CIUDAD, CONVIVIENDO CON EL MAR DE NUBES





EL GRAN ANTECEDENTE DE LA SERIE DE OBRAS LLAMADAS "METABOLISMO SONORO" COMIENZA CON LA CONCEPCIÓN DE ELEMENTOS SONOROS CUYA TAREA SE CENTRA EN UN PRIMER MOMENTO DE OBTENER EL SONIDO DE LA CIUDAD, SONIDO AMBIENTAL, PARA POSTERIORMENTE DIFUNDIRLO, JUNTO CON OTROS MATERIALES QUE FORMAN EL LENGUAJE SONORO.

CADA GLOBO AEROSTÁTICO POSEE CARACTERÍSTICAS VISUALES Y SONORAS INDEPENDIENTES, SE PLANTEAN 3 NAVES COMO MÍNIMO.

CADA NAVE, SE DIRIGE DE UN PUNTO A OTRO CON POCA VELOCIDAD.

LAS TEXTURAS SONORAS DEBEN CONTEMPLAR EL SONIDO ACUMULADO DE LA CIUDAD DONDE HABITAN, REINVENTANDO SU PROPIO SONIDO Y DIFUNDIÉNDOLO PARA ESTE ESCENARIO.

DEBEN PERMANECER ALTERNANDO LAS TEXTURAS SONORAS EN BASE A LA ESTRUCTURA QUE PROVIENE DE LA SERIE FIBONACCI. CADA UNIDAD SE MIDE EN UN MINUTO. SE CUENTA EL ELEMENTO ALTERNO DE LA SERIE, SUENA O DEJA DE SONAR LOS MINUTOS QUE SE OBTENGAN DE ESTA MANERA.

PARTIENDO DE LA SERIE: (1), 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21.

SERÁN SONOROS LOS ELEMENTOS 1, 3, 8, 21, Y ROTANDO NUEVAMENTE 2, 5, 13, ... 1, 3, 8, 21 ... ASÍ HASTA QUE SE DETERMINTE.

EL NOMBRE DE "PANZA DE BURRO" ES USADO EN CANARIAS PARA DEFINIR EL MAR DE NUBES BAJAS QUE EN VERANO HACEN PARA ESTAS TIERRAS TEMPERATURAS MUY LLEVADERAS EN EL HASTÍO DE VERANO, AUNQUE GENERAN UNA GRAN HUMEDAD ALGO INCÓMODA PARA ALGUNOS, POR LO PEGAJOSO, EN CAMBIO PARA OTROS UNA MEDICINA PARA SU REÚMA.

LOS VIENTOS ALÍSIOS TRAEN A CANARIAS, EL MEJOR CLIMA DE EUROPA Y ÁFRICA, LENTOS Y CONSTANTES, TRANQUILIZAN TODAS LAS FRÍAS TORMENTAS DEL NORTE DEL ATLÁNTICO Y LAS ENORMES OLAS DE CALOR SAHARIANAS SON LIGERAMENTE CONVERTIDAS EN BRISAS... ESE SUSURRO QUE HACE DE CANARIAS UNA BENDICIÓN NATURAL, EN MEDIO DEL ATLÁNTICO.

ESTÁN FORMADAS POR NUBES ALGO GRISÁCEAS Y MÁS BLANQUECINAS POR DEBAJO, SU NOMBRE PROVIENE DE LA TOZUDEZ DE ESTAS NUBES, ÁVIDAS DE POCO MOVIMIENTO: CUANDO QUIEREN SE PARAN Y NO HAY MANERA DE MOVERLAS.

POR ELLO, LAS TEXTURAS UTILIZADAS DEBEN CONSIDERAR ELEMENTOS SONOROS REFERENTES A VIENTOS (DE ALGUNA MANERA CONCEPTUAL, INSTRUMENTOS CLÁSICOS ANTIGUOS COMO EL SAXOFÓN, FLAUTA, ETC, ASÍ COMO GENERADORES DE LAS NUEVAS CORRIENTES, FLOW DATA)

EXISTE UNA VERSIÓN PRIMITIVA DE ESTA OBRA EN PANZADEBURRO.COM

Guillermo Lorenzo

Las Palmas de Gran Canaria 1961.Artista intermedia, sonoro y plástico, pionero en la incorporación de nuevas tecnologías en el arte. Centra sus primeros trabajos en la plástica tradicional combinando otras disciplinas y medios a su producción. En la actualidad, su creatividad va dirigida a los ámbitos sonoro (principalmente electroacústica), plástico (instalación, performance) y digital (programación y net art). Una de sus principales características es la continuada investigación en medios y maneras dentro de su producción, lo que confiere una identidad propia y distinta a cada una de sus piezas.
Sus intervenciones en esta muestra cubren diversas facetas, desde sus esquemas y documentos hasta una instalación (Cumulatio Fracta) junto a dos intervenciones puntuales en espacios públicos: Fanfarrias de PVC para Córdoba y La letra con sangre entra, que describe como una performance-karaoke a tres voces que susurran.

PROYECTO QUE PROBABLEMENTE NUNCA HARÉ

Es una selección de proyectos de arte sonoro que considero "interesantes de conocer" pero que son "tremendamente complejos de ejecutar". Por ejemplo, una performance que consistiría en "tres helicópteros Puma del ejército con telas de cien metros de largo para coronar una montaña". En esta exposición muestran obras que contienen el concepto de sonido y que aún no han sido llevadas a cabo.

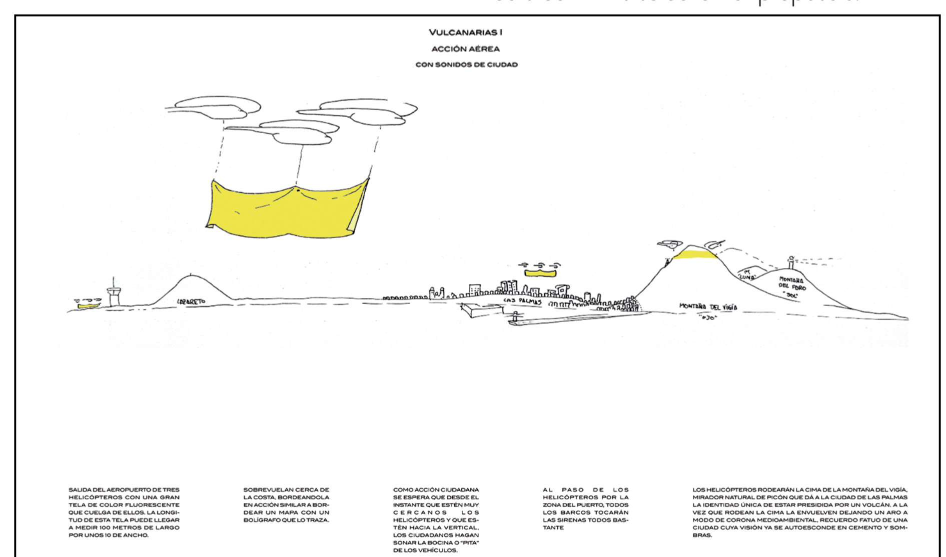
Guillermo Lorenzo.Vulcanarias.

Guillermo Lorenzo

Las Palmas de Gran Canaria, Spain 1961.Intermedia, sound and visual artist, pioneer in the use of new technologies applied to art. His early works belong to the realm of conventional visual arts, combining other disciplines and means to his output. His creative endeavours is currently directed to the realm of sound (mainly electroacoustic music), visual (installation, performance) and digital (programming and net art) art. One of his main features is his constant research in relation to means and approaches within his artistic production, which contributes to give each of his works its own identity.
His interventions in this show include various aspects, from his schemes and documents to the installation (Cumulatio Fracta) along with two specific interventions in public spaces: Fanfarrias de PVC in Córdoba and La letra con sangre entra, which he describes as a three-part karaoke-performance for whispering voices.

PROJECTS I SHALL PROBABLY NEVER ACCOMPLISH

It is a selection of sound art projects that I think are "interesting to know" but which are "incredibly complex to create". For instance, a performance should consist in "three Puma army helicopters with one hundred meter long pieces of material to crown a mountain". In this exhibition he displays works that present the concept of sound and that haven't been developed so far, the sonic element being its main element as a common denominator to all of them. This show explores the hardly customary use of technical and artistic procedures featured in this selection of proposals.





Guillermo Lorenzo."CUMULATIO FRACTA"



Guillermo Lorenzo."FANFARRIAS DE PVC PARA CÓRDOBA"



Guillermo Lorenzo."LA LETRA CON SANGRE ENTRA"

CUMULATIO FRACTA

Esta obra requiere de un espacio bastante alto para colgar un péndulo del que ondea un plástico transparente que, en el transcurso de la performance, va envolviendo al artista mientras que va creando en el suelo un cerco espiral de pigmento azul con agua. Como él mismo escribe, "partimos de un momento 0 (cero) en el que la cobra termina con todos los sonidos reunidos que hasta ese momento han estado presentes. Contando hacia atrás hasta tres días aproximadamente van ocurriendo distintas acciones de muy distintas disciplinas distribuídos por la serie fibonacci". La parte sonora, está concebida para cuatro altavoces estáticos de gran potencia, que poco a poco van sonando piezas de una literatura sonora de mi infancia, referidas como mis 'maletas sonoras' que me han acompañado siempre. A medida que pasa el tiempo, se suceden distintas acumulaciones que coincidiendo con la acción última del péndulo, me envuelven de manera sonora y físicamente con el plástico"

FANFARRIAS DE PVC PARA CÓRDOBA

Obra creada para esta muestra y para Córdoba, consiste en pasear el sonido en forma de graffitis sonoros en cinco fuentes distintas. El sujeto principal es el sonido que moldeará el espacio a su paso por los alrededores de la alcázar, mezquita, y juderías, es decir el núcleo transcultural y mestizo de Córdoba. Es el cambio de una cultura a otra, el camino trazado con el sonido, cuyos actuantes siguen en todo el recorrido, llevándolos consigo y cambiando de capirotes, máscaras de luchadores mexicanos, etc…

LA LETRA CON SANGRE ENTRA: PERFORMANCE-KARAOKE A TRES VOCES SUSURRANDO

En esta obra defiendo el posicionamiento del creador sobre el derecho del autor a un mero valor económico. El público mientras lee las leyendas del karaoke, les van sirviendo vino, voy despojándome de mis vestiduras, quedando desnudo, y brindo con el público, ellos con el vino "sangre de toro español" y yo mismo con mi propia sangre extraída en vivo. como un reflejo de la misma posición en esta sociedad, que defendiendo los valores culturales de la nación en época de paz me asimilo al militar quien defiende la descripción geográfica del territorio en época de guerra. Una performa para realizar en el día de la hispanidad.

CUMULATIO FRACTA

This work requires a space with a high ceiling. From its highest point a pendulum is suspended and, from its end, a transparent plastic waves during the development of the performance, wrapping up the artist as he creates a spiralling edge on the floor by means of blue waterborne pigment. As the artist himself describes, "we began from a zero hour, a point in which the work starts having sound, but from there we went back in time (countdown) according to the numbers of the Fibonacci series (1,2,3,5…) until, approximately, three days earlier, in order to progressively display the elements of the proposal that will be conforming/performing/forming this process. "The sound part is based on four pre-recorded static sources in which pieces from the sound literature of my childhood, that have always accompanied me by way of a very personal sound baggage, like my memory, -being in fact my memories-, are progressively heard. I manipulate these fragments much in an analogue way to the use of memory. As time goes by, small grains of the works subsequently appear, that I accumulate towards the end with all the sound, which coincides with the spreading of the blue pigment". The work employs various sound sources, a computer featuring a projection on a fire and on the wall, plastic bags full of water over lighted candles…

FANFARRIAS DE PVC PARA CÓRDOBA

A première specific to Cordoba in which the artist will "take the sound outdoors" in the form of "sound graffiti" performed around the Christian surroundings of the Alcázar, the Mosque of Cordoba and the Jewish quarters. As the main subject, sound will model the space, symbolizing the encounter between cultures. Through this intervention Lorenzo supports crossbreeding, unfolding the transition from one culture to the next through sound.

LA LETRA CON SANGRE ENTRA: THREE-PART KARAOKE-PERFORMANCE FOR WHISPERING VOICES

In this piece I defend the artist's stance in relation to the debate on royalties. The audience progressively read a series of sentences, in karaoke fashion, which they later try to memorize during the playback of a fragment of the piece "violando al blanco". The audience ends up "toasting with bull's blood-wine and the artist undresses and remains unprotected, toasting with his own, recently extracted, warm blood", much as authors are left after creating their own works.



Lugan. BOSQUE DE MENSAJES Foto Cisco Espinar

Lugan
Madrid España, 1929. En 1950 comienza su actividad artística, en el terreno de la figuración constructiva. En 1966 inicia sus investigaciones plástico—electrónicas, que le llevan a la realización de obras audio—visuales—táctiles, y a su colaboración, en 1969, con los compositores Agustín González Acilu y Tomás Marco. Amplía sus investigaciones a la percepción de formas invisibles creadas por campos de Alta Frecuencia, y a trabajos sobre generadores electrónicos aleatorios de luz y sonido y sobre campos electrostáticos. De esas experiencias, y de las desarrolladas, también en los años 70, sobre rayos Láser, surgen obras que presenta en foros internacionales como los Encuentros de Pamplona y la Bienal de Venecia 1972, la Bienal de Sao Paulo de 1973, Forma y Medida (1977), Espacio Sonoro (1981), en la Galería Vijande de Madrid, o Procesos (1986, Centro de Arte Reina Sofía). Su trabajo ha sido mostrado en trece exposiciones individuales entre 1962 y 1992.

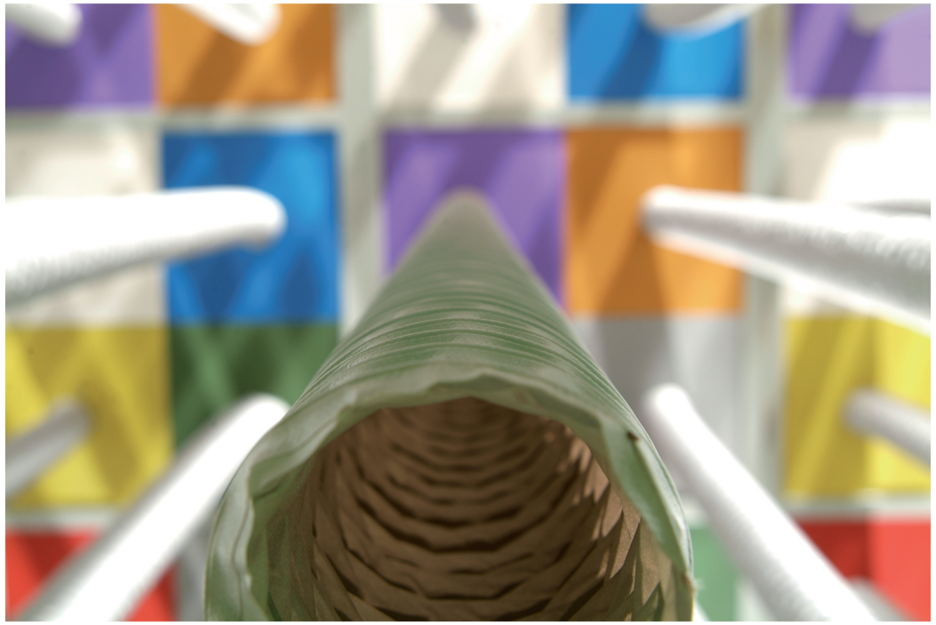
Lugan
Madrid Spain, 1929. He began his artistic activity in constructive art in 1950 and his plastic—electronic research in 1966, when he started creating audio—visual—tactile works. He worked together with composers Agustín González Acilu and Tomás Marco in 1969. His research took him into the study of the perception of invisible forms created by high frequency fields, and he worked on elecronic generators of random light and sound and electrostatic fields. From this experience and his work on laser beams in the 1970s come the works that he has presented in international exhibitions such as the Encuentros de Pamplona and the Venice Biennale in 1972, the Bienal in Sao Paulo in 1973, Forma y Medida (1977), Espacio Sonoro in the Vijande Gallery in Madrid, or Procesos (1986) in the Centro de Arte Reina Sofía. His work has been shown in thirteen one—man exhibitions between 1962 and 1992.

BOSQUE DE MENSAJES
2001. Es un montaje-instalación compuesto de 64 tubos flexibles de 250cm de largo, suspendidos de una plataforma de 3x3m. anclada en el techo de la sala de exposiciones. Los tubos están conectados a 8 fuentes sonoras: RADIO, MÚSICA CLÁSICA, JAZZ, NOTICIAS, RECITA POESIAS, RECITAL TEXTOS, IMPROVISACIONES VOCALES Y MÚSICA ACTUAL.
Los espectadores pueden escuchar los mensajes, colocandose cada uno de los tubos en los oidos.
El sonido ambiente de la instalación BOSQUE DE MENSAJES, será un leve rumor, compuesto por el conjunto de todas las emisiones sonoras proyectadas por los tubos suspendidos de la plataforma del techo.
Concepto: Los SONIDOS y RUIDOS, invaden, penetran y definen los espacios y lugares que habitamo, están presentes en DIRECTO, tambien los recibimos por CABLE, via RADIO, o por INTERNET. Todo este UNIVERSO he tratado de concentrtarlo en BOSQUE DE MENSAJES y que sea abarcable por el Visitante.
Al penetrar en BOSQUE percibimos un RUMOR CAOTICO, ruidos, voces, cantos, ambulancias, música, etc. Es la percepción global del ESPACIO SONORO que nos envuelve.

FOREST OF MESSAGES
2001. Is a montage-installation comprised of sixty-four, 259 cm.-long flexible tubes that hang from a 3 by 3 m. platform which is, in turn, anchored to the ceiling of the exhibition space. The tubes are connected to eight different sound sources: Radio, Classical Music, Jazz, News Reports, Poetry Readings, Fiction Readings, Vocal Improvisations and Modern Music.
Visitors may listen to the messages by putting each of the tubes to their ears.
The sonic ambience of the BOSQUE DE MENSAJES installation amounts to a subtle murmur made up of the collection of sounds emitted by the tubes fastened to the platform on the ceiling.
Idea: SOUNDS and NOISES invade, pen-etrate and delimit the spaces and places we inhabit, both by means of their LIVE presence or through CABLE, RADIO or THE INTERNET. I have tried to concentrate this whole UNIVERSE in Bosque de Mensajes and make it embraceable for visitors.
As we enter the FOREST we perceive a CHAOTIC MURMUR, noises, voices, singing, ambulances, music, etc. It is the perception of the surrounding SOUND SPACE as a whole.



Lugan. BOSQUE DE MENSAJES Foto Mikel Arce

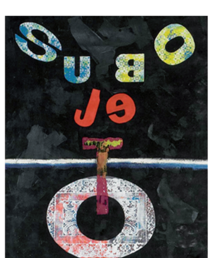


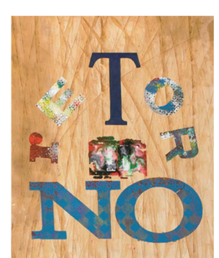


Lugan BOSQUE DE MENSAJES 2001. Fotografías Dani Gimena



Fernando Millán. ICONOSONORIDADES Fotografías Dani Gimena

Fernando Millán

Nace en Villarrodrigo (Jaén) en 1944. Entre 1953 y 2002 reside en Madrid. Desde este último año vuelve a su pueblo natal. Estudios de Filosofía. Como periodista ha dirigido varias publicaciones de información sanitaria. Trabajó en Problemática-63., con Julio Campal, en el periodo 1964-1968. Miembro fundador del grupo N.O. (1968-1973). Entre 1968 y 1978, mantuvo una actividad de difusión y promoción de la poesía experimental en España, pronunciando conferencias, organizando actividades y proyectos editoriales (11 exposiciones colectivas internacionales). Colaborador en la prensa de información general y en radio. Lo más conocido de su producción es el apartado de la poesía visual, aunque su vertiente como teórico y analista de los nuevos géneros nacidos de las neo-vanguardias ha recibido un amplio reconocimiento.

ICONOSONORIDADES

"Iconosonoridades" es el título de una serie de pinturas de Fernando Millán que son a la vez "partituras" que a través de la voz del propio artista, llegan a tomar vida. La combinación de lo visual y lo sonoro, es habitual en la obra de este artista que desde los años sesenta trabaja en el campo intermedia (poesía visual, arte de acción, poesía sonora, fotomontaje, etc...). En este sentido, Iconosonoridades es una muestra de esta forma de trabajar, ya que aúna lo plástico (formas y color), lo verbal (palabras pintadas), lo icónico (las imágenes de conjunto), y lo sonoro (mediante la interpretación vocal que hace el propio artista). Esta interpretación, aunque no es arbitraria, sí tiene componentes aleatorios y subjetivos, y es una propuesta, entre otras que el autor ofrece al público. De hecho, es la tonalidad la clave, y por lo tanto los significados se integran en una semanticidad expandida. Cuando estas interpretaciones se hacen en directo (como sucederá el día 6 en el Colegio de Arquitectos), el componente performántico pasa a primer término, y cierra el círculo de la materialización de las ideas y los conceptos, esto es el proceso que relaciona lo abstracto con lo concreto.

Fernando Millán

Born in Villarrodrigo (Jaén) in 1944, he moved to Madrid in 1953 where he remained until 2002, date when he returned to his hometown. He took courses in philosophy. In the realm of journalism, he was involved in several health information publications as an editor. Between 1964-68 he worked together with Julio Campa in Problemática-63. Founder member of grupo N.O. (1968-1973). Between 1968 and 1978 he contributed to the diffusion and promotion of experimental poetry in Spain, giving lectures, coordinating activities and publishing projects (11 international collective exhibitions). Habitual contributor to general information newspapers and radio. The best know facet of his production is that of visual poetry, although his work as a critic and theorist of the new genres emerged from the neo-avant-gardes has also been widely recognized.

ICONOSONORIDADES

"Iconosonoridades" is the title of a series of paintings by Fernando Millán that also function as "scores", being brought to life by the voice of the artist himself. The combination of visual and sonic elements is customary in the work of this artist, who has been working in the field of intermedia (visual poetry, performance art, sound poetry, photomontage, etc.) since the sixties. Thus, Iconosonoridades constitutes an example of this approach, for it brings together elements from the realms of the visual (forms and colours), verbal (painted words), iconic (images of the whole) and sonic (by means of the vocal interpretation performed by the author himself). In spite of not being arbitrary, its performance contains random and subjective elements and constitutes one of the proposals that the author presents to the public, among others. In fact, the tone is the key to the work and its meanings are thus integrated into an expanded semantics. Whenever this performance takes place live (as indeed occurred on October 6 at the Colegio de Arquitectos), the performative element comes forward and contributes to bring the cycle of the materialization of the ideas and concepts, that is, the process that brings together the abstract and the concrete, to a close.



José Anronio Orts. FÁBRICA DE MELODÍAS Foto Dani Gimena

José Antonio Orts
Meliana Valencia, 1955. Estudios de composición musical en el Conservatorio de Valencia con Amando Blanquer (1974-1985) y en L'Ecole Normale de Musique de Parí-s con Yoshihisa Taira (1986-1988). Sigue además cursos con Berio y Xenakis, y se forma en música electroacústica en Phonos (Barcelona) y en los centros ADAC-GRM y CEMAMu (Parí-s). Es profesor superior de Armoní-a, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Autodidacta en artes plá¡sticas, ha venido desarrollando desde 1995 su trabajo en el Ã¡mbito de la instalación sonora y de la escultura. Ese año expone en la muestra Murs de son (Villa Arson, Niza) sus trabajos con células fotosensibles, que desarrolla posteriormente en la exposición individual Doble Ostinato (IVAM, Centre del Carme, Valencia) y en Melodí-a Solar (Abbaye de Royaumont). Paralelamente desarrolla una actividad compositiva a la que en ocasiones (Lux, en 1988; Weissblau, 2004) ha vinculado sus estructuras sonoras fotosensibles a instrumentos convencionales. En 2004 recibió el Premio de la Bienal de Escultura de

FÁBRICA DE MELODÍAS

Es una instalación compuesta por doce elementos sonoros fotosensibles que captan la presencia y los gestos y movimientos del espectador y producen notas musicales afinadas según una escala pentáfona. Estos elementos distribuidos por el espacio de la sala de exposiciones la convierten en un espacio sensible. De este modo cuando un visitante entra en la sala ,su trayectoria, gestos y movimientos generan una melodía cuyo ritmo surge del cuerpo del propio espectador que contempla la obra.

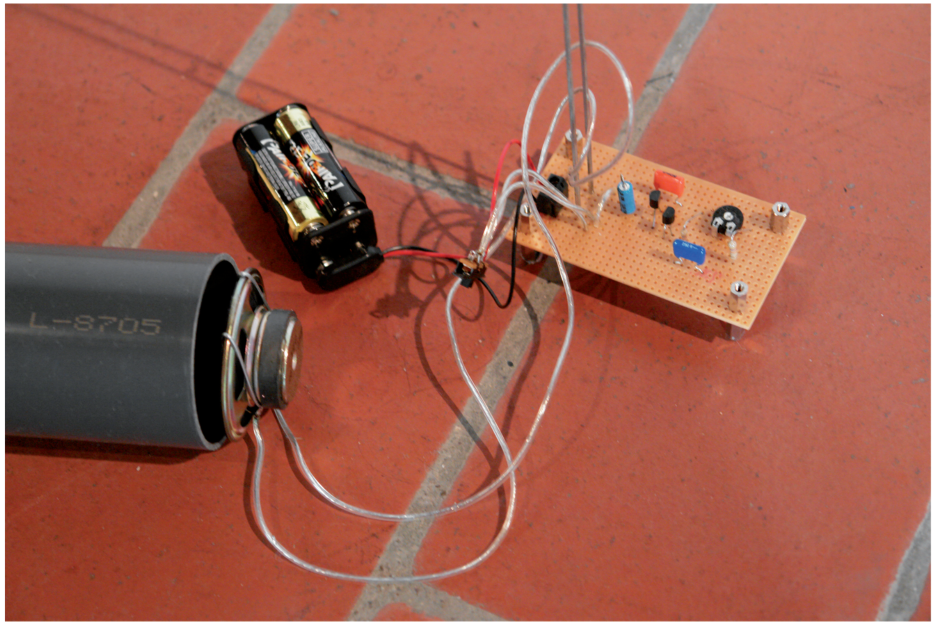
José Antonio Orts
Meliana Valencia Spain, 1955. He studied musical composition at the Valencia Conservatory with Amamdno Blanquer (1974-1985) and at the École Normale de Musique in Paris with Yoshihisa Taira (1986-1988). He also studied with Berio and Xenakis and trained in electro-acoustic music in Phonos (Barcelona) and at the ADAC-GRM and CEMAMu centres (Paris). He is a professor of Harmony, Counterpoint, Composition and Instrumentation. He is a self-taught plastic artist and he has been working since 1995 in the field of sound installations. In 1995 he exhibited (Villa Arson, Nice), which he later developed in the individual show Double ostinato (IVAM, Centre del Carme, Valencia) and in Solar Melody (Abbaye de Royaumont). In parallel with this he has worked as a composer and occasionally (Lux, in 1998) he has linked his photosensitive sound structures to conventional instruments. He lives in the province of Valencia. (Repasar)

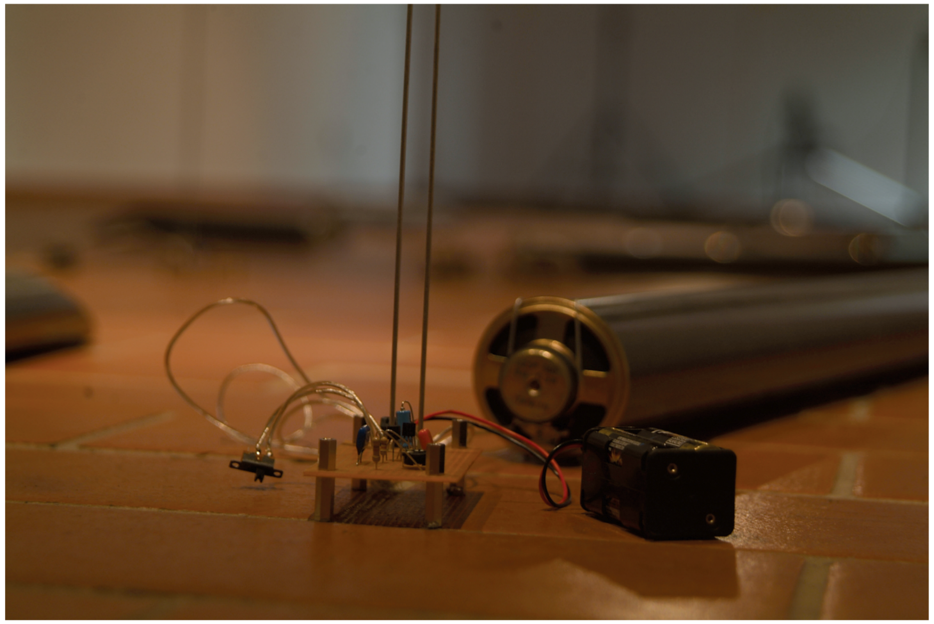
FACTORY OF MELODIES

Is an installation comprised of twelve photo-sensitive sonic elements that detect the presence and movements of spectators and generate tuned musical notes according to a five-note scale. Distributed along the exhibition hall, these elements contribute to turn the installation into a sensitive space. Thus, when a visitor enters the room, his/her trajectory, gestures and movement generate a melody, the rhythm of which arises from the body of the spectator himself as he contemplates the piece.



José Anronio Orts. FÁBRICA DE MELODÍAS Foto Mikel Arce





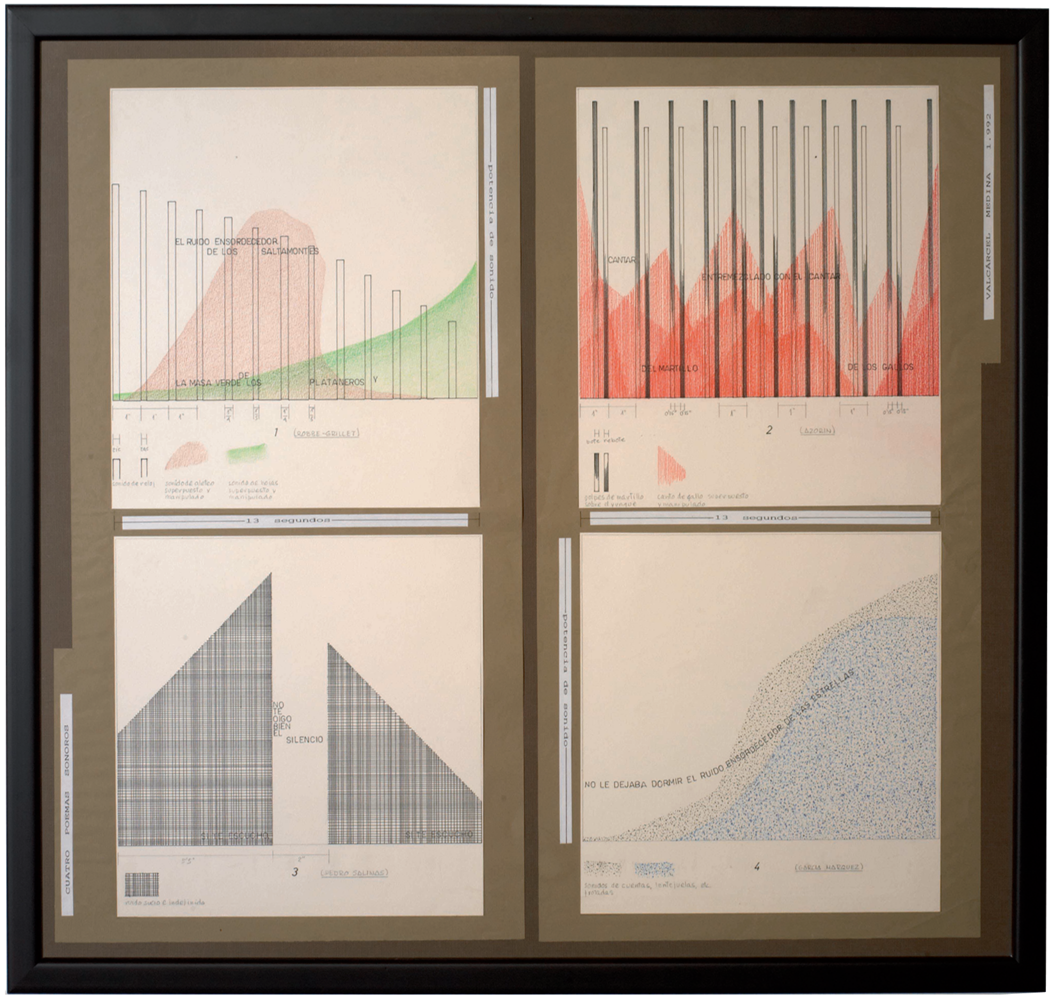
José Anronio Orts. FÁBRICA DE MELODÍAS Fotografías Dani Gimena



Xavier Sabater
Barcelona, España, 1953. Poeta, videoartista, editor. Está involucrado en varias áreas de la poesía contemporánea, combinando elementos de la literatura lineal y visual fonética. Sus obras son producciones en video, sonido y electrónicas. Ha publicado varios libros de poesía experimental (algunos de ellos acompañados de un suplemento sonoro), entre estos Dark of Silences Brass (1978), Saba Sanyo Casio (1991), Poems Low Earth (1994) y otros.
Sabater es editor de la casa editorial Sedicions (Barcelona) que publica libros de poesía experimental, cuentros surrealistas, álbumes gráficos y manifiestos históricos. También es editor de la revista de internet de literatura y arte "avant-garde Barcelona Attractions" (http://www.lanzadera.com/attractions), que se especializa en asuntos de teoría y práctica de poesía experimental internacional.
Es uno de los organizadores y director del Festival de Polipoesía de Barcelona y coordinador del Primer Congreso Internacional de Polipoesía (Barcelona, 1999). Vive y trabaja en Barcelona.

Xavier Sabater
Barcelona, Spain, 1953. Poet, video artist, publisher. Currently involved in several areas of contemporary poetry, combining aspects of lineal narrative as well as visual and phonetic elements. His works uses video, sound and electronic formats. He has published several experimental poetry books (some of them featuring a sound format supplement), such as Dark of Silences Brass (1978), Saba Sanyo Casio (1991), Poems Low Earth (1994), among others. He currently works as an editor for Sedicions publishers (Barcelona), which releases books of experimental poetry, surrealist short stories, graphic works and historical manifestos. He also works as an editor of "avant-garde Barcelona Attractions", an online art and literature magazine (http://www.lanzadera.com/attractions), which specializes in themes related to the theory and practice of international experimental poetry. He is one of the organizers and director of the Festival de Polipoesía de Barcelona and has coordinated the 1st International Polipoetry Symposium (Barcelona, 1999). He lives and works in Barcelona.





Isidoro Valcarcel Medina

Murcia, 1937. Estudiante desertor de Arquitectura y Bellas Artes, recorrió todas las tendencias plásticas de los 50 y 60, pero sólo cuando salió de ellas tuvo la sensación de haber llegado a algún lugar amable, el cual es, sin embargo, tan poco definido que puede que sea su variedad lo que lo hace soportable. Los campos de actuación, sean tradicionales, alternativos o insospechados, han supuesto siempre para él la ilusión de tocarlos y eliminarlos evitando la especialización, que detesta. Después de ocuparse de la creación de ambientes y la publicación de libros experimentales, durante años usó el arte correo, la fotografía y las acciones como vehículos preferentes. Uno de sus medios más utilizados ha sido el arte de participación con no profesionales. En los años 80 su labor se centró en proyectos arquitectónicos. El primer trabajo sonoro es de 1970. Consiste en una obra acumulativa cuya audición, en lugar concreto, implicaba la asistencia durante 12 días. En 1974 hace un montaje con la grabación de motores de automóvil, en el que el trazado de la ruta actúa como una partitura paralela. Ha realizado trabajos a través del teléfono, de contestadores automáticos y de diferentes vehículos de naturaleza sonora.

VIVA MADRID, QUE ES LA CORTE

En la ciudad, casi siempre, el sentido del foráneo se sobrepone al del habitante. La presencia del huésped le presta a la metrópolis su último brillo. Generalmente, el forastero conoce más, aunque la información le venga del ciudadano. El que hace preguntas para salvar su ignorancia domina los misterios urbanos a gran velocidad; incluso el idioma desconocido es para él una materia devorada. En la ciudad, el sentido de lo no elaborado prima sobre la perfección del producto. No es cuestión de falta de tiempo, sino de acertada visión de lo trascendente. El hecho de no repetir es básico para desenvolverse y para sonsacar a la ciudad. Es porque todos los caminos llevan a un sitio por lo que todos los caminos han de ser utilizados. La ciudad es, antes que nada, el terreno del azar, el campo de lo imprevisto. Calles, tiendas, espectáculos, vehículos y gentes, todo ello en abundancia, todo ello mezclado, y todo ello, siempre, haciendo juego, sin desentonar nunca. Apostar por lo imprevisto, en la ciudad, es acertar. Es no sabiendo cuál de las múltiples ofertas nos aguardan a la vuelta de la esquina como encontramos con certeza el premio de la ciudad: el seguro azar.

MOTORES

La grabación recoge el sonido de dos coches (Citroen Dyane/Ford Zephyr) que hacen el mismo recorrido (Madrid-El Escorial). La única diferencia es la que determinan sus motores, uno, potente y suave, el otro, ruidoso y débil. La partitura viene determinada por las características técnicas del recorrido que no es otra cosa que la tabla descriptiva que se elabora para cada trayecto vial. Aquí de lo que se trata es de rescatar ese sonido de fondo en general molesto y escucharlo con toda atención.

Isidoro Valcarcel Medina

Murcia, Spain 1937. A deserter student of Architecture and Fine Arts, who went through all different plastic movements of the 50's and 60's, but it was only on leaving them that he had, at last, the feeling of reaching a kind place which, however, is so undefined that it is probably its variety that makes it bearable. The fields of action, either traditional, alternative or unexpected, have always implied for him the excitement of touching and eliminating them, avoiding specialization, which he detests. After giving his time to enviroment works and the publication of experimental books, for many years he used mail art, photography and performance art as his favourite instruments. One of his most frequently used media has been non-professional participation art. In the eighties his work was centred around architectonic projects. In 1970 he develops his first sonorous work. It consists of an accumulation piece, the hearing of which, in a concret place, implied 12 days attendance. In 1974 he organizes an action with recording of motor cars, in which the route of the journey serves as a parallel score. He has created works by using the telephone, answering machines and different appliances of sonorous kind.

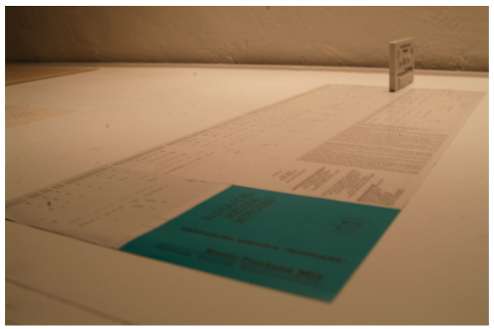
VIVA MADRID, QUE ES LA CORTE

In the city, usually, the feeling of being an outsider triumphs over that of the inhabitant. The visitor's presence adds the finishing touch to the metropolis. The visitor usually knows more, even though the information comes from the citizen. The person who asks questions, in order to save his ignorance, dominates the urban mysteries at great speed; even the unknown language is no problem for him. In the city, the meaning of non-elaboration overrides the perfection of the product. It's not a question of lack of time but a clear vision of the trascendent. Avoiding repetition is essential for coping and making the most of the city. As all paths lead to somewhere that is why all paths should be used. The city is, above all, the land of chance, the field of the impromptu. Streets, shops, shows, vehicles and people, all in abundance, all mixed, and everything, always fitting in, never out of tune. To bet for the unforseen, in city life, is to guess right. Not knowing which of the numerous offers is awaiting us around the corner, is the way we are certain to find the prize of the city: sure fate.

MOTORES

A background sound created for a visual and spatial montage, which constituted the contents of the exhibition at an art gallery. This piece, comprised by twelve programmes created through a frequency generator, added, on each of the twelve days that the show lasted, its own frequency output to the mass of previous frequencies. In fact, at the start of each day it was necessary to record the corresponding section, so that the intended sound atmosphere could be created by means of superimposition.

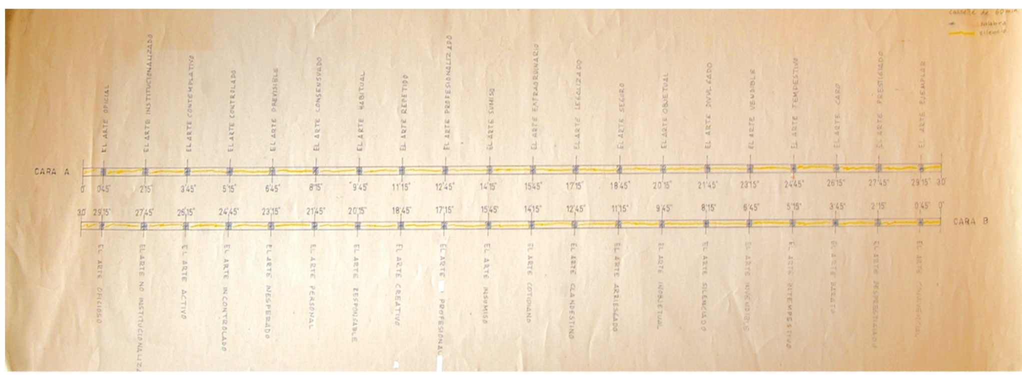


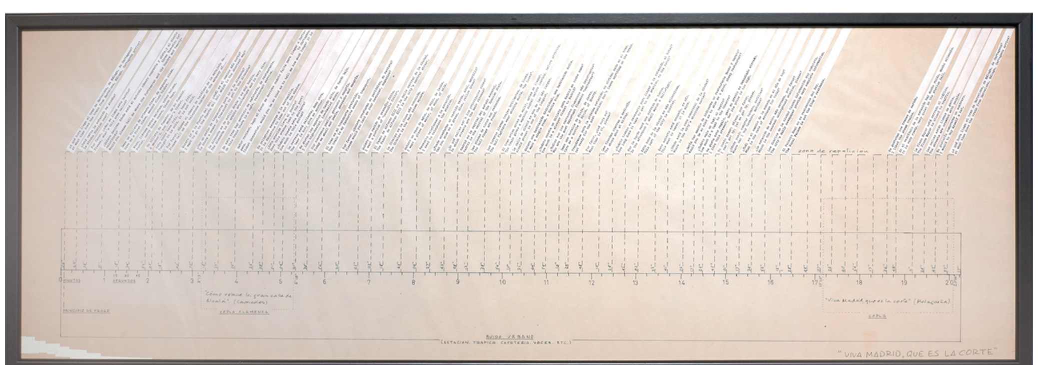




cualquier otro compromi-
como no contentarse con
en la repetición..., como,
Para entendernos, reflexio-
labra y sobre la imagen
dores inmediatos; no es
y mucho menos una inter-
bría suponer en un gesto
tor cultural. Por eso, por-
nes creativas, nos aplica-
directamente sospechosos,
se ofrecen como construc-
En esta aspiración del en-
reiterado – entre imagen
reciprocidad; una espe-
de preguntas, que enmar-
¡Un libro de incitaciones o
borde, en la zona de fric-
fiesto la perplejidad de-
co! La perplejidad nace,
guntas que cada interlo-
Porque, aunque se suponga
son los más socorridos,
tivo del ámbito de la co-
la palabra y la imagen
dientes por saber de la
marse que el extraña-
vidad solamente puede
norancia particular, hu-
como fuente de creativi-
diato. He aquí un detalle
gunta, confiarse...; y pre-
para ser fértil, no para
Un atento observador re-
pregunta (en realidad una
mular (a ser dotada de
porque no se ha obtenido
portancia, como queda in-
menta una necesidad de

-so: No detenerse en la interpretaci
la contemplación..., como no regodea
en fin, no abstenerse de la actua
-nar hermenéuticamente sobre la
es sentar precedentes para los
concluir una sentencia, un anál
-pretación. Lo más ambicioso que
nuevamente explicativo sería un
-que lo que buscamos son motiva
-mos a emparejamientos sugestivos
esto es, a diálogos que, idealment
-tivos.
-cuentro – a veces fugaz, a veces
y palabra reside el germen de la
-cie de juego de preguntas, sólo
-ca la obligación de la equidad
de rebotes que se desarrollan al
-ción donde se pone de mani-
-seable en todo mundo unívo-
entonces de los turnos de pre-
-cutor lanza al de enfrente.
que estos dos intervinientes
los que mejor se conocen den-
-municación, lo cierto es que
aún tienen muchas cosas pen-
otra. Más aún: Podría afir-
-miento que supone su dispa-
-mildo y totalmente aceptada
-dad con efecto incluso inme-
en el que debe, cuando se pre-
-guntar es algo que se hace
saber más.
-ría que, con frecuencia, una
intromisión) se vuelve a for-
forma), y tanto puede ser esto
respuesta (cosa sin mayor im-
-sinuado) o porque se experi-
autoafirmarse en la cuestión.





A CONTINUACIÓN
A continuación es el fondo sonoro compuesto para un montaje plástico y espacial que constituía una exposición en una galería de arte. Esta pieza estaba integrada por 12 programas a base de un generador de frecuencias que cada uno de los 12 días de la exposición añadía, sobre la masa de los precedentes, la suya propia. De hecho, al principio de cada jornada expositiva era preciso grabar la parte correspondiente para que se creara el ambiente sonoro proyectado por superposición.

4 POEMAS SONOROS
Esta obra juega con la posibilidad de hacer una partitura con imágenes o insinuaciones gráficas que compongan por sí solas un cuadro plástico traducible a sonido. Como, además, se cuenta con la apoyatura de la palabra, tan fácil para sugerir y para llevar a versión auditiva, el resultado aspiraba a componer un estado de percepción propicio a la musicalidad.

CARA A, CATA B
En este caso es el soporte material, una casete, el que conlleva toda la esencia del trabajo; sólo en esta cinta concreta se puede transmitir el concepto de la obra, de ahí que su título haga directa referencia a una característica de este soporte sonoro, las caras. Y solamente con un aparato de reproducción adecuado se pueda escuchar esta grabación, de modo que resulta imposible transmitirla de un modo diferente.

EL IDIOMA TRANSPARENTE
Aquí se trata de la lectura íntegra, por cinco voces superpuestas, del total de un libro del mismo autor, escrito en 1970. El texto en cuestión está integrado en su mayoría por palabras no existentes, aunque sí es posible dentro de las reglas del idioma castellano El hecho de que el citado libro esté impreso de forma simultánea, al modo de lo que sería una lectura real.

CONCIERTO (POR CIERTO, CON CIERTO INCIERTO ACIERTO)
La obra consiste en la sobregrabación, con un cierto desfase temporal, de una pieza de Richard Strauss. La superposición no llega a crear confusión,
a pesar de ser quíntuple, sino más bien un sonido incierto de la obra original. Evidentemente, este resultado no hubiera sido el mismo acierto de haberse tratado de una obra del barroco o del clacisismo, por ejemplo.

A CONTINUACIÓN
A background sound created for a visual and spatial montage, which constituted the contents of the exhibition at an art gallery. This piece, comprised by twelve programmes created through a frequency generator, added, on each of the twelve days that the show lasted, its own frequency output to the mass of previous frequencies. In fact, at the start of each day it was necessary to record the corresponding section, so that the intended sound atmosphere could be created by means of superimposition.

4 POEMAS SONOROS
This work toys with the possibility of creating a score with images or graphic insinuations that in themselves compose a visual picture translatable into sound. Since the support of speech is also enlisted –with its great evocative capacity and ability to cast into auditory form- the result intends to create a suitable perception state for musicality.

CARA A, CARA B
[Side A, Side B, N.T.]: In this instance, it is the physical medium, a cassette, what entails the whole essence of the work; the concept of the work can only be conveyed through this concrète tape, hence the direct reference in the title to this sonic medium, to the "sides". And furthermore, this recording can only be listened to with an appropriate playback device, which makes it impossible for it to be diffused otherwise.

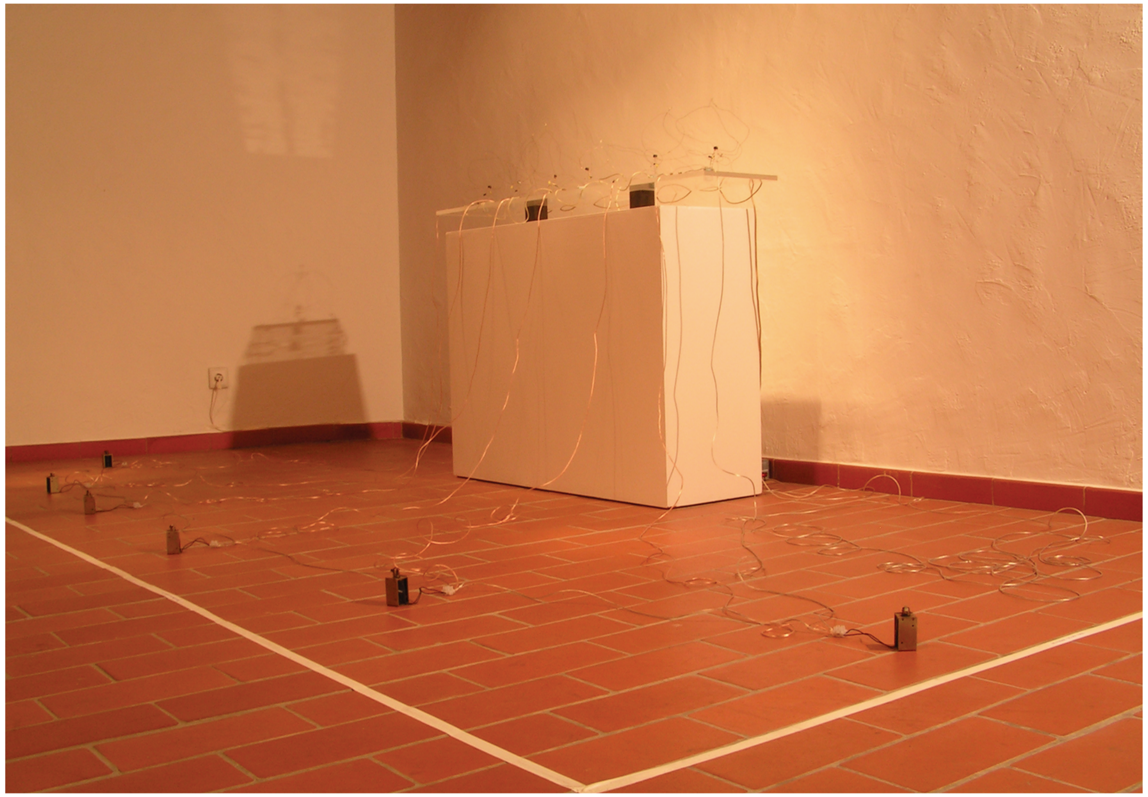
EL IDIOMA TRANSPARENTE
[The Transparent Language, N.T.]: This work is concerned with the unabridged reading of the book by the same author, written in 1970, by five superimposed voices. The text itself mostly consists in non-existent words, which are nevertheless possible according to the rules of Spanish language. The very book is printed in a way that mirrors that simultaneous character, thus representing what a true reading would look like.

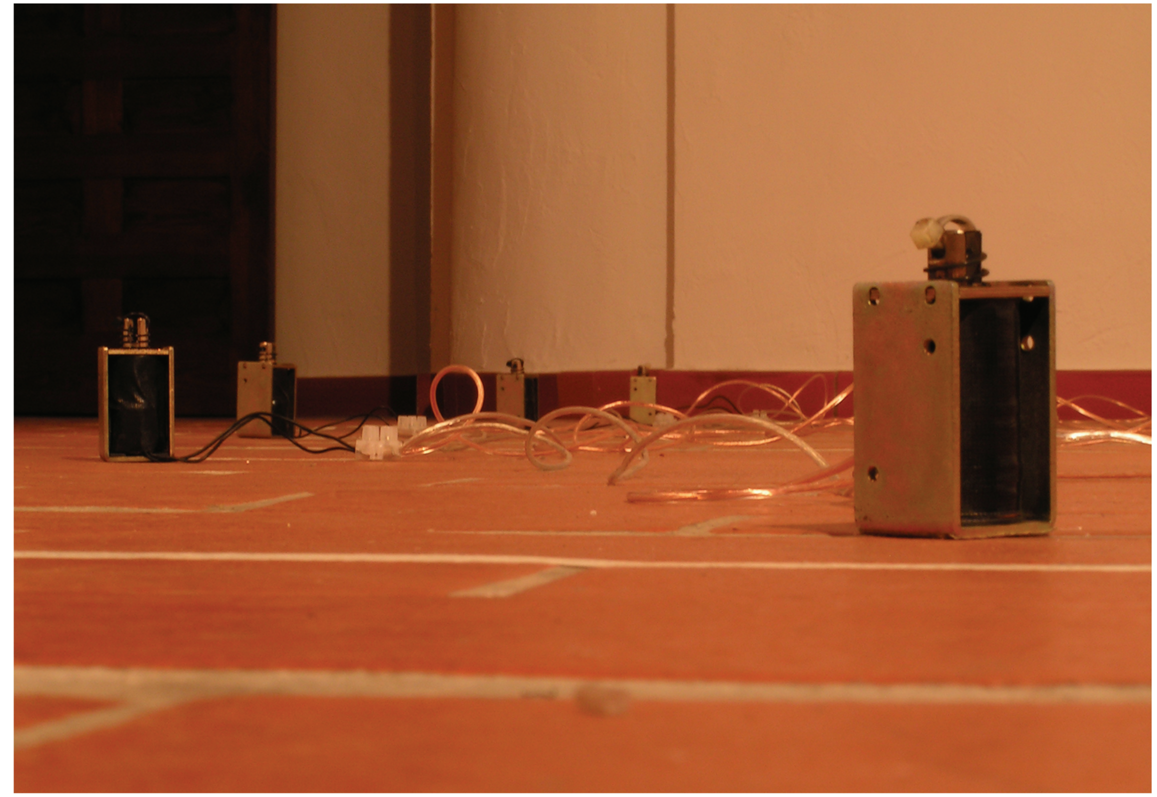
CONCIERTO (POR CIERTO, CON CIERTO INCIERTO ACIERTO)
This piece was created by overdubbing a work by Richard Strauss several times, each of which featuring a certain time lapse in relation to the previous layer. In spite of the five-fold superimposition there is no blurring, but rather it presents the original piece with an uncertain sound quality. Obviously, this result wouldn't have been so successful should a baroque or classical piece have been used.

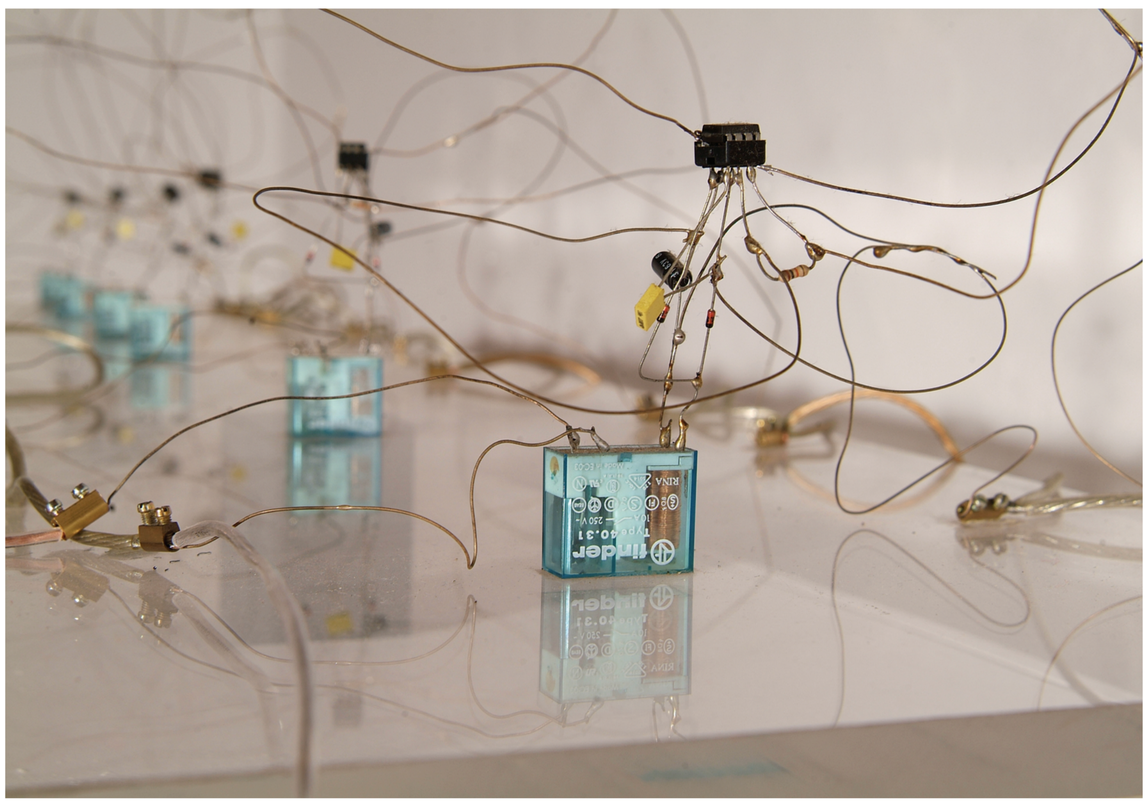



RADIO
POESÍAS
MÚSICA
VOCES Y TEXTOS
NATURALEZA
ESPACIOS SONOROS
NOTICIAS
VIDA URBANA









LA CIUDAD VIVA

RADIO ACCIÓN SONORA

la distribución del tiempo se efectúa en una circunferencia. su proporcionalidad se hace con referencia a la duración total.

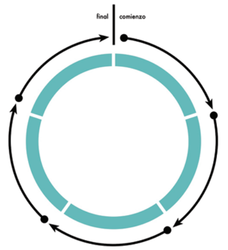
duración total se divide entre cinco partes iguales la duración óptima debe estar entre los 25 minutos mínimos y los 60 como máximo.

los 360° se corresponden con toda la duración.

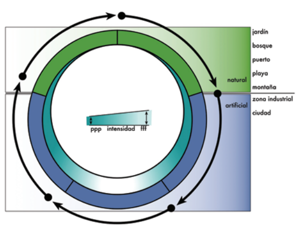
la obra se subdivide en cinco partes iguales.

cada parte se corresponde con 72°

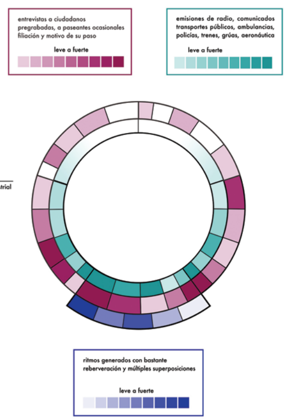
cada parte es posteriormente subdividida en cinco partes desiguales, según se indica más adelante.



características sonoras y su intensidad en el tiempo



presencia de familias de texturas sonoras en el tiempo

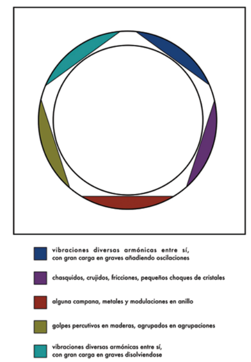


presencia de los sonidos de familias de texturas sonoras llevadas por los performer

deben entrar, salir, esconderse esporádicamente para que las masas sonoras sean contínuamente cambiantes. este gráfico representa la distribución generada en los cd que se harán sonar todos con un mismo comienzo.

hacer la performance en un edificio de amplias y distintas estructuras, que faculten las variadas resonancias producidas por las masas sonoras en las distintas estancias, pasillos, escaleras, patios, etc.

un buen ejemplo pudiera considerarse el centro de arte reina sofía por sus largos pasillos, estancias, patio y escaleras.



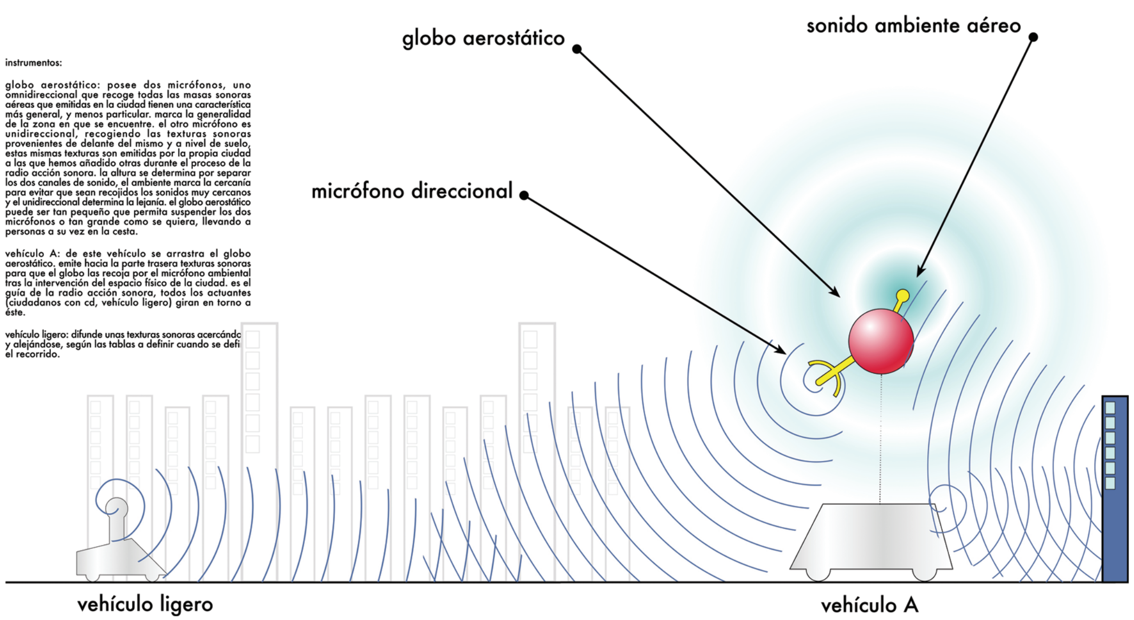
esta obra pretende considerar la ciudad como el centro de la misma, y también ocurre a la vez como instrumento, como organismo vivo y como escenario donde producir las acciones sonoras y recoger su sonido en vivo.
la ciudad como instrumento viene a destacar las características de su realidad física, es decir, aprovechar las distintas zonas para la resonancia y reverberación espacial.
para ello se difunden sonidos en su medio, variando la ubicación de la emisión y recepción. de las muestras sonoras se encargarán dos micrófonos colocados en un globo aerostático flotando encima de un vehículo que a su vez lo guiará por todo el recorrido, que pretendidamente, a modo de coreografía, sale de un lugar con connotaciones de la naturaleza, guiándolo en medio de la ciudad y acabando en otro lugar de connotaciones de la naturaleza, con la idea de dar una estructura de natural, artificial y natural, a la vez que lento, rápido y lento.
para la difusión de las demás masas sonoras se requiere de otro vehículo ligero que emita texturas sonoras previamente generadas, y la colaboración de un grupo de ciudadanos caminando, que con unas guias preestablecidas en forma de juego tendrán una aportación sonora aleatoria pero controlada en unos márgenes determinados.
las texturas sonoras que llevan los ciudadanos y el vehículo ligero están pregrabadas, conteniendo entrevistas a personas encontradas en tiempo anterior pero de la misma zona en que se emiten. otras texturas están especificadas y generadas para esa estructura de la obra, que básicamente se lee en un círculo paradójicamente produce en una forma triangular.
una concepción de vida está en la función que poseen los organismos pluricelulares, donde los intervinientes se encargan cada uno de una tarea y entre todos producen un resultado del que no son conscientes, este mismo concepto de metabolismo es el considerado en la aportación de la texturas de la ciudad.
las radios de comunicaciones de bomberos, taxi, ambulancia, policía, etc. en sus canales de servicio dan una lectura real de lo que ocurre, esa textura sonora debería aportarse en directo.
una opción que facilita la acción consiste en grabar previamente las deambulaciones de los ciudadanos en algún edificio que tenga grandes cambios sonoros en sus estancias, se produce una performance ("metabolismo sonoro" obra independiente a esta, pero esta la puede incorporar en sí misma) que consiste en todos los actuantes a un mismo tiempo ponen play en el cd que cada uno porte, su sonido comenzará individualmente con lo que tenga grabado, cinco actuantes son idóneos. estos actuantes deben ocultarse y salir de las estancias de una manera prefijada para que el sonido que porte cada uno se modifique en el espacio concreto, llevando consigo el cd que nunca han de parar y difundiendo el sonido a su paso.
la concepción de la estructura de la obra es asimilada en un círculo dividido en cinco partes áureas. representan la totalidad de la obra (de unos 25 a 60 minutos, a definir) es simétrica, teniendo el medio natural (parque, jardín, puerto, playa, montaña) como comienzo y fin de la obra. continúa por medio de la ciudad recogiendo su sonido más las aportaciones de las texturas en el medio esta parte es un tránsito y debe tener centrada esta aportación de tráfico. la tercera parte es la celebración, donde el centro sonoro es la acumulación de leve a nivel máximo de texturas rítmicas superpuestas creando la tensión máxima de la obra y coincidiendo con la plenitud sonora de todas las texturas. sigue otra parte de tránsito que disuelve poco a poco la tensión y acaba en la zona de poniente, zona al igual que el comienzo, sonoridades de la naturaleza.
las texturas sonoras se forman por:
emisiones y comunicaciones de grupos de servicio de la ciudad
sonido ambiente de la propia ciudad
actividades sonoras, coches, obras, trenes, caballos, industrias, pitadas, sirenas, músicas callejeras, vendedores...
aportaciones de los ciudadanos en forma de entrevistas
el propio sonido de los cd de la performance "metabolismo sonoro"

instrumentos:

globo aerostático: posee dos micrófonos, uno omnidireccional que recoge todas las masas sonoras aéreas que emitidas en la ciudad tienen una característica más general, y menos particular. marca la generalidad de la zona en que se encuentre. el otro micrófono es unidireccional, recogiendo las texturas sonoras provenientes de delante del mismo y a nivel de suelo, estas mismas texturas son emitidas por la propia ciudad a las que hemos añadido otras durante el proceso de la radio acción sonora. la altura se determina por separar los dos canales de sonido, el ambiente marca la cercanía para evitar que sean recojidos los sonidos muy cercanos y el unidireccional determina la lejanía. el globo aerostático puede ser tan pequeño que permita suspender los dos micrófonos o tan grande como se quiera, llevando a personas a su vez en la cesta.

vehículo A: de este vehículo se arrastra el globo aerostático. emite hacia la parte trasera texturas sonoras para que el globo las recoja por el micrófono ambiental tras la intervención del espacio físico de la ciudad. es el guía de la radio acción sonora, todos los actuantes (ciudadanos con cd, vehículo ligero) giran en torno a éste.

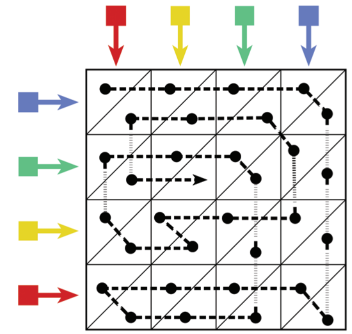
vehículo ligero: difunde unas texturas sonoras acercándo y alejándose, según las tablas a definir cuando se defi el recorrido.



BUSCANDO IDENTIDAD:

EL JUEGO DE LA PELOTA

CREACIÓN SONORA Y COREOGRAFÍA OBJETUAL



ASIGNAR CUATRO TEXTURAS SONORAS A CADA UNO DE LOS CUATRO COLORES Y PROCEDER A HACER EL RECORRIDO EN EL DAMERO.

LAS MUESTRAS SONORAS DEBEN SER BASTANTE DIFERENTES ENTRE SÍ, DEBIENDO CONTAR CON ELECTROACÚSTICA, ACÚSTICA, PREGRABADA Y EN VIVO: SU CONTENIDO Y ASIGNACIÓN INDETERMINADO

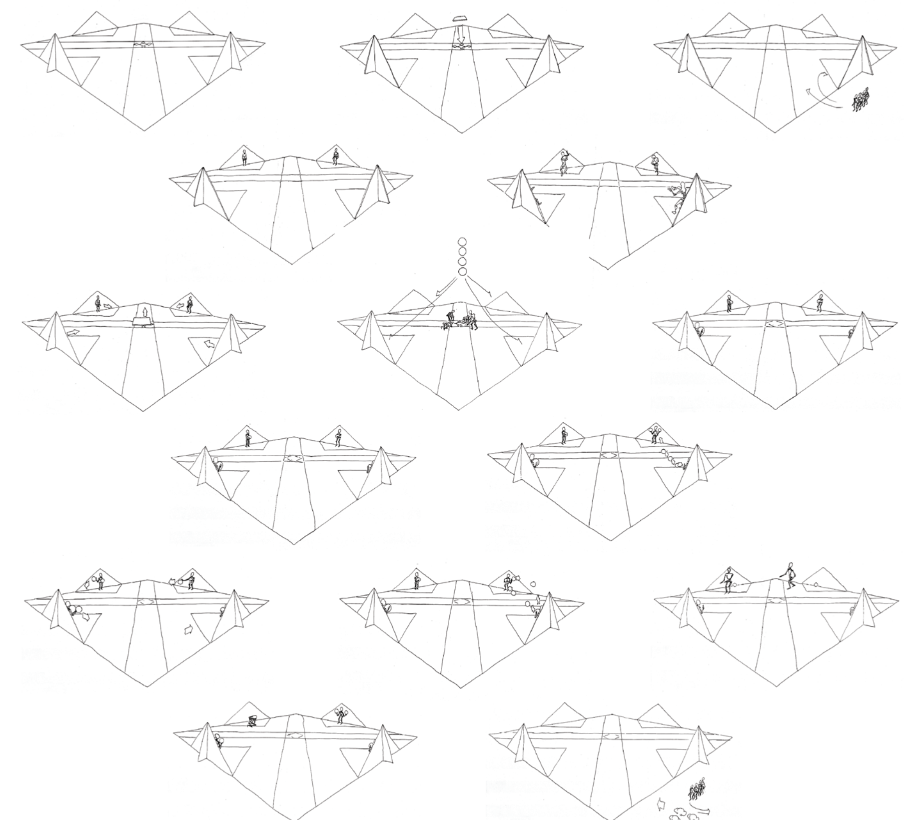
REGLAS DE OBTENCIÓN DEL CAMINO:

LOS SALTOS DEBEN OCURRIR A CELDAS CONTÍNUAS, POR VÉRTICE O POR LADO, Y SOLO PUEDE PISARSE UNA SOLA VEZ EN UN SOLO RECORRIDO. AL FINAL TODAS LAS CELDAS DEBEN ESTAR PISADAS.

CADA CELDA TRIANGULAR VIENE DEFINIDA POR EL COLOR VERTICAL SI EL TRIÁNGULO TIENE LA DIAGONAL DEBAJO. SI EL TRIÁNGULO POSEE LA DIAGONALA LA IZQUIERDA, ENTONCES EL COLOR SERÁ MISMAMENTE EL DE LA IZQUIERDA.

SE OBTIENE UN RECORRIDO DE 32 PASOS, CADA UNO MARCA EL SONIDO PRINCIPAL, DETERMINADO POR EL COLOR DEL TRIÁNGULO PISADO.

DEL CAMINO RECORRIDO, SE OBTIENE EL COLOR PISADO ATENDIENDO QUE LE ACOMPAÑA EL COLOR DE LA OTRA CELDA TRIANGULAR DE CADA CUADRADO. A CADA ELECCIÓN CONSCIENTE, LE ACOMPAÑA OTRA RELACIONADA ...





UN ESCENARIO CUADRADO, CON CUATRO TRIÁNGULOS DE 4 COLORES CADA UNO DE ELLOS CON UN SOLO COLOR (VERDE, AMARILLO, ROJO Y AZUL) CADA TRIÁNGULO CON UN ACTUANTE VESTIDO DE IGUAL COLOR.
EVOLUCIÓN SOBRE IDENTIDAD PROPIA, LUEGO SOBRE LA IDENTIDAD EN EL ENTORNO.
EN UN MOMENTO DADO, DEL CENTRO SE DESCUBREN 4 TRIÁNGULOS MÁS PEQUEÑOS DE IGUALES COLORES QUE LOS GRANDES, CUANDO SE DIRIGEN A ELLOS, EN LOS TRIÁNGULOS MAYORES SE COLOCAN PELOTAS DE IGUAL COLOR.
TRAS UNA EVOLUCIÓN CON LAS PELOTAS, QUEDAN LOS

CUATRO PROTOTIPOS DE PERSONALIDADES:
IDENTIDAD PROPIA.
IDENTIDAD AJENA.
IDENTIDAD PROPIA Y AJENA.
SIN IDENTIDAD.

POSTERIORMENTE SUSTITUIR A LOS ACTUANTES POR 4 COCHES DE JUGUETES PINTADOS DE LOS 4 COLORES. CADA VEZ QUE CHOQUEN CON ALGÚN OBJETO, REBOTARÁN Y CAMBIARÁN DE DIRECCIÓN.

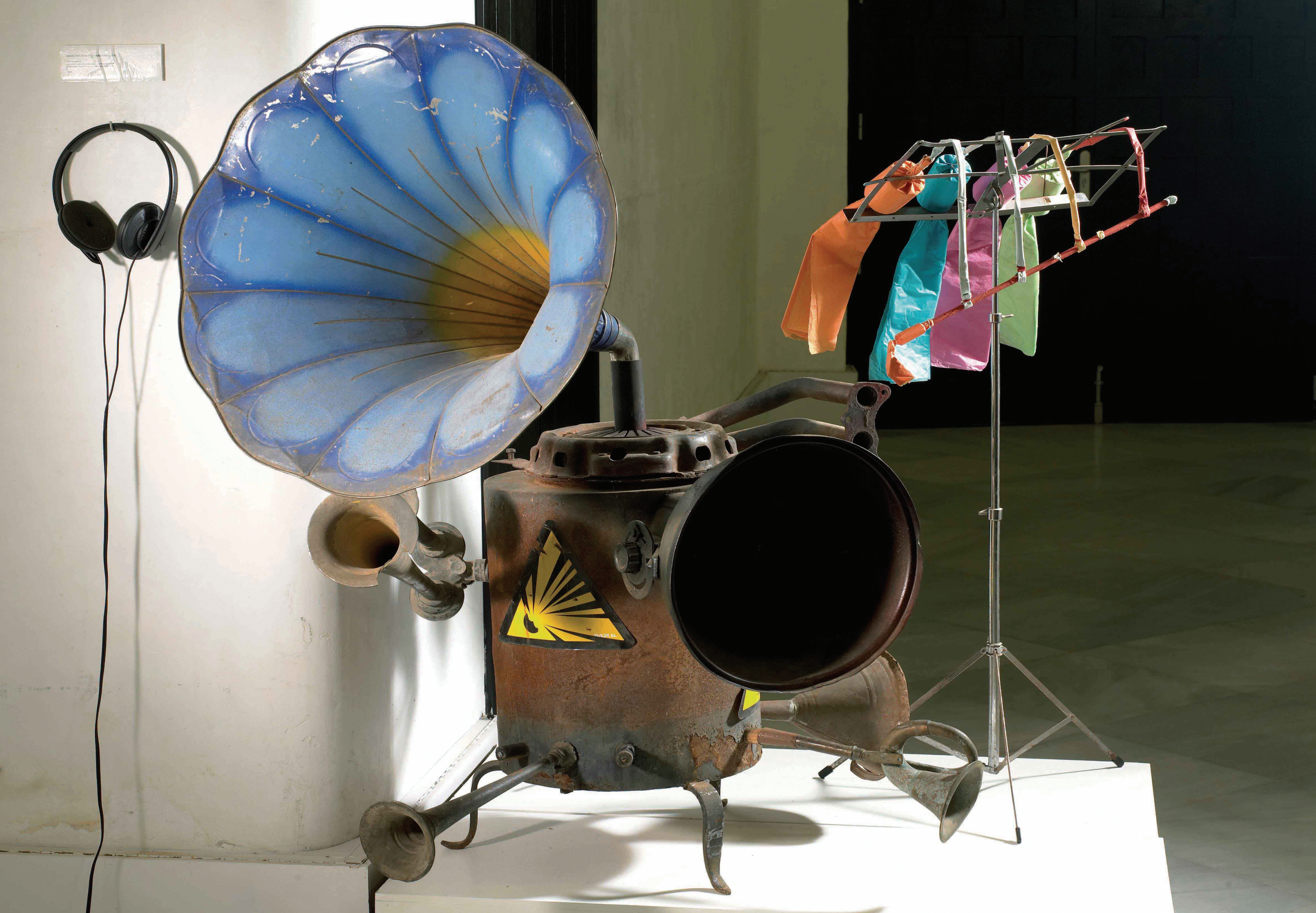
ESPERAR A QUE SE AGOTEN LAS PILAS.








COSTUMI-PLASTICI, PER MIMISMAGIA








IBM


JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Delegación Provincial de Córdoba


SALIDA


Las orejas
no tienen
párpados











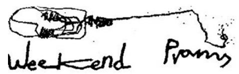

24h.










Weekend Prams